

Sári B. László

Mi jön a posztmodern után?

Változatok poszt-posztmodern amerikaifikciós
prózára

TARTALOM

ELŐRETEKINTÉS: MI JÖN A POSZTMODERN UTÁN?.....	2
TUDAT ÉS TÖRTÉNELEM: A POSZTMODERN REVÍZIÓJA THOMAS PYNCHON <i>BEÉPÍTETT HIBA</i> CÍMŰ REGÉNYÉBEN	11
<i>BEÉPÍTETT HIBA</i> – ELCSÚSZTATOTT KRONOTOPOSZOK.....	12
„CALIFORNIA DREAMING” – AMERIKA ALLEGÓRIÁJA.....	18
<i>BEÉPÍTETT HIBA</i> A <i>BEÉPÍTETT HIBÁBAN</i>	21
VÁLÁSÁG ÉS IRODALOM: BEFEJEZETLEN JÖVŐ IDŐ DON DELILLO <i>COSMOPOLIS</i> CÍMŰ REGÉNYÉBEN	23
„PÉNZEGYSÉG LETT A PATKÁNY” – AZ ELÉRTÉKTELENEDEÉS NARRATÍVÁJA.....	24
TEST ÉS TERROR	28
PERIFÉRIÁLIS STRATÉGIÁK A KÖZPONTBAN: A MAINSTREAM SZERZŐ ÉS AZ IDENTITÁS-FOGALOM TALÁLKOZÁSÁNAK KÉT ESETÉRŐL.....	34
ELMONDÁS ÉS LEMONDÁS: A KÉSEI ROTH	35
A POSZT-POSZTMODERN ESZTÉTIKÁJA MCCARTHYNÁL: <i>AZ ÚT</i> ÉS A „FEKETE GICCS”	41
A REALIZMUS NYOMDOKAIN: A POSZTMODERN SZÉTFESZÍTÉSE JONATHAN FRANZEN <i>TISZTASÁG</i> CÍMŰ REGÉNYÉBEN	51
A <i>TISZTASÁG</i> TISZTÁLTALANSÁGAI.....	54
ERKÖLCSEI KOCKÁZAT.....	59
A POSZTMODERNEN TÚLRA: IRÓNIA ÉS SZEMÉLYESSÉG DAVID FOSTER WALLACE <i>INFINITE JEST</i> CÍMŰ REGÉNYÉBEN	64
A VÉGTELENEBE – ÉS TOVÁBB: ÉRZELMI HATÁS ÉS ADDIKCIÓ	67
A POSZT-POSZTMODERN MELLETT: ETNIKAI IDENTITÁS ÉS POSZTMODERN POÉTIKÁK TALÁLKOZÁSA JONATHAN SAFRAN FOER <i>MINDEN VILÁNGOL</i> CÍMŰ REGÉNYÉBEN	76
A <i>MINDEN VILÁNGOL</i> POSZT-POSZTMODERN TÖRTÉNETVILÁGA	78
KI (MINDEN) VILÁNGOL? – POSZTMODERN ETNIKAI ALLEGÓRIA ÉS A HOLOKAUSZTTÓL VALÓ TÁVOLSÁG	83
A POSZT-POSZTMODERN, AVAGY MI JÖN A POSZTMODERN UTÁN, MELLETT ÉS HELYETT?	88
A POSZTMODERN DÉMONAI: STEPHEN GRAHAM JONES <i>DEMON THEORYJE</i>	89
A REALISTA ELBESZÉLÉSMÓDOK SZKÜLLÁJA ÉS KHARÜBDISZA: EGGERS ÉS VOLLMANN.....	92
A POSZT-POSZTMODERN TÖRTÉNETMONDÁS KONVERGENCIÁJA: DOUGLAS COUPLAND „A” <i>GENERÁCIÓ</i> CÍMŰ REGÉNYE	97
BIBLIOGRÁFIA	100

ELŐRETEKINTÉS: MI JÖN A POSZTMODERN UTÁN?

Ez a vizsgálódás abból az egyszerűnek tűnő megfigyelésből indul ki, hogy a posztmodernnek nevezett amerikai próza képviselői a kilencvenes évek második felétől kénytelenek voltak egyre látványosabban szembesülni bizonyos társadalmi, politikai és kulturális változásokkal. Ezek a változások az amerikai irodalmi élet átalakulását, a késő kapitalizmus kulturális logikájaként értett „posztmodern” alapvető belső ellentmondásainak felszínre bukkanását, valamint – részben ezekből kifolyólag – az elsősorban formai kísérletként értett amerikai posztmodern fikciós próza anakronisztikus mivoltának nyilvánvalóvá válását eredményezték. Így a későbbiekben tárgyalt, „posztmodernnel” hírbe hozható szerzők mindegyike rákényszerült a „posztmodern” kísérlet újra- és átgondolására, saját életművének ismételt értékelésére, s – a legtöbb esetben – esztétikai programjának kiigazítására. Ennek a paradigmaticusnak is nevezhető változásnak a lehetséges okaira, illetve az egyes szerzők életművében megfigyelhető, kisebb-nagyobb elmozdulásoknak az irányára kíváncsiak ebben a könyvben fényt deríteni, részben azoknak a leegyszerűsítő elképzeléseknek az ellenében, melyek a 9/11-es terrortámadást és a 2008/2009-es pénzügyi válságot az általam is jelzett tendenciák okának, nem pedig a prózai szövegekben is megfigyelhető változások tüneteinek tekintik. A szövegeket olvasva ugyanis meggyőződésem, hogy a problémákat nem maguk a történelmi események „okozták”, hanem az események maguk is – kialakulásuk, történelmi „eseményként” való tételezésük – már korábban is zajló folyamatok tünete, s ekként is tételeződnek az általam vizsgált irodalmi szövegek esetében. Mi több: a „posztmodern utáni”, de javarészt annak törmelékein építkező, kortárs poszt-posztmodern próza vizsgálata jó eséllyel világít rá a „posztmodern” késői alakulástörténetét befolyásoló gazdasági, politikai és kulturális tényezőkre. Éppen ezért – s talán mert a kritikai figyelem is jelentősen szór az egyes alkotók vonatkozásában – érdemes a posztmodernnel és a posztmodernre érkező poszt-posztmodern szerzők műveit egymás tükrében és a 9/11 és a 2008-2009-es gazdasági válság által *jelzett* kontextusban tárgyalni.

A „posztmodern utáni” prózával kapcsolatba hozható ellentmondások részben gazdasági-ökonómiai természetűként jelentkeztek, s az amerikai irodalmi élet és piac sajátosságaiból adódóan természetesen érintették az irodalmi szövegek termelésének, terjesztésének és fogyasztásának kontextusait. Ebből a szempontból fontos kiemelni, hogy a kortárs amerikai irodalom többszörösen is kötődik az amerikai felsőoktatáshoz, olyannyira, hogy a második világháború után az egyetem vált a kultúra termelésének és fogyasztásának legfontosabb helyszínévé, ráadásul a felsőoktatási intézményrendszer – a többször, így legutóbb Obama elnök választási kampányában beígért, felettébb szükséges reformok elmaradásával – az utóbbi néhány évtizedben egyre inkább a vállalkozói-vállalati struktúrák irányába történt elmozdulással jellemezhető. Az amerikai posztmodern próza forrásvidéke az egyetemen belül is javarészt az anglistika tanszékek környékén keresendő, melyek társadalmi bázisát – szemben a kreatív írás programokkal vagy a különböző kisebbségi kultúrákkal foglalkozó tanszékekkel – továbbra is elsősorban az amerikai középosztályba tartozó fehér férfiak jelentik. Hogy ezeknek az identitáspolitikai alapon szerveződő szövetségeknek (anglistika–posztmodern, különböző „studiesok”–etnikai kánon, kreatív írás–minimalizmus), illetve lehetséges társadalmi vetületüknek milyen szerepe van a posztmodern utáni próza alakulástörténetében, arról egy kicsit később. Azt azonban már most fontosnak tartom megjegyezni, hogy a próza jelzőjeként értett posztmodernhez Amerikában, sok egyéb tulajdonság mellett az „akadémikust” is gyakran hozzárendelik. Nem véletlen, hogy állandó és visszatérő műfajokként beszélhetünk a rendszer- és kampusz-regényekről, mind a „posztmodern”, mind a „posztmodern utáni” próza esetében, s mindkettő esetében sajátos

viszony tételeződik a rendszer (társadalom, üzlet, felsőoktatás, valamint ezek allegorikus kiterjesztés révén: Amerika), illetve a felsőoktatás, a bölcsészettudomány (itt nem árt angolul érteni a kifejezést: „liberal arts”), valamint az irodalomelmélet között. Itt többről van szó irodalmi szerző és kritikus perszónáluniójánál, mint például John Barth esetében, hiszen a viszony irodalmi fikció és a számára helyet biztosító egyetem között folyamatosan változik, egyre ambivalensebbé válik Don DeLillótól Jonathan Franzenen át Stephen Graham Jonesig és tovább.

A hely mellett természetesen az idő is fontos tényező az amerikai posztmodern próza és az rákövetkező fejlemények genealógiájának felvázolásakor. Robert Rebein – John Barth-nak a kimerülés tézisének megfogalmazó, ismert esszéjére támaszkodva¹ – amellet érvel, hogy az amerikai posztmodern próza történetének csúcspontja a hatvanas évek végére-hetvenes évek elejére eshetett: kezdetét közismert szerzőinek felbukkanása és első műveik megjelenése, betetőzését pedig Pynchon *Súlyszivárványának* Nemzeti Könyvdíjjal történő elismerése jelzi.² A posztmodern amerikai próza „hanyatlásának” – a fősodorból való folyamatos kikerülésének – aztán több, együttesen ható oka vázolható, attól függően, hogy a Rebein által „evolúciónak”, vagy „revolúciónak” nevezett irodalomtörténeti narratíva keretei között kívánjuk a jelenséget megmagyarázni.³

Egyrészt felsőoktatás és üzlet talán még soha nem került ennyire közel egymáshoz az Egyesült Államokban (s az egyetemet gazdasági alapokra helyező modellt követő országokban), s bár az irodalom és az üzlet kapcsolatának irodalmi ábrázolása meglehetősen jól dokumentált,⁴ az „élményt” regényes árucikként kínáló kortárs irodalmi piac folyamataihoz kevésbé illeszkedő és alkalmazkodó posztmodern amerikai próza jól láthatóan háttérbe szorult az egyetem falain belül és kívül egyaránt.⁵ Rebein a helyzet elemzésekor egyenesen arról beszél, hogy a politikai és formai radikalizmus az európai kontextustól eltérően már a modernizmus idején élesen kettéválik az Egyesült Államokban (Poundnál és Eliotnál keresve sem találni politikai értelemben konzervatívabb modernista alkotót), s ennek a szétválásnak a posztmodern próza az egyértelmű vesztese. Ennek a politikai vereségnek a betetőzése a nyolcvanas évek végétől vívott kultúraháborúk sorozata, mely az etnikai-identitás alapú kánonformációk kialakulását és megerősödését, a trauma kultúráinak térnyerését, egyáltalán: a fehér, középosztálybeli, heteroszexuális férfi hegemoniájának megtörését, majd erre adott reakcióként annak a visszacsapásnak a kultúráját⁶ hozza magával, melynek politikai hullámverései mind a mai napig nem csitulnak. Másrészt – és Rebein számára a „posztmodern utáni” prózatörténet vázolásakor ez a lényeg – a realizmus túlélése és alkalmazkodása a

¹ John BARTH, „The Literature of Exhaustion”, [1967] in: *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, (London, The John Hopkins UP, 1984), 62-76. Magyarul: „A kimerített irodalom (részlet)”, *Helikon* 33.1-3 (1987): 137-143.

² Robert REBEIN, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, (The University Press of Kentucky, 2009), 12-15. Rebein a két modell különbségét a „modernista” és a „posztmodern” próza kritikailag tételezett viszonyában ragadja meg, amennyiben a kettő közötti átmenet szerves fejlődés („evolúció”) vagy radikális szakítás („revolúció”) eredménye lenne. Erről bővebben később.

³ REBEIN, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists*, 16-17.

⁴ Lásd például: Graham THOMPSON, *The Business of America: The Cultural Production of a Post-War Nation*, (London & Sterling, Virginia, Pluto Press, 2004). Különösen érdekes ebből a szempontból az „Entropy, Postmodernism and Global Systems” című fejezetet (53-73).

⁵ Jameson elhíresült esszéjében sem az elit- és a populáris kultúra közötti határ elmosódásáról és a kettő egybeolvadásáról beszél, hanem a magaskultúra mellé a tömeg- és fogyasztói kultúrát helyezi. Ld.: Fredric JAMESON, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Durham, Duke UP, 1997). Az irodalom és az üzlet kapcsolatáról lásd: THOMPSON, *The Business of America*. Jonathan Franzen William Gaddisról írott esszéjében pedig egyenesen szembe állítja az irodalom (és benne az irodalmi posztmodern) két modelljét, a Szerződés- és a Státus-alapút. Lásd: Jonathan FRANZEN: „Mr. Difficult, avagy William Gaddis és a nehezen olvasható regény problémája”, ford. Sári B. László, *Jelenkor*, 60.7-8 (2017): 822-836.

⁶ Lásd: Susan FALUDI, *Backlash: The Undeclared War Against American Woman*, [1991] (New York, Three Rivers Press, 2006).

történelmi, kulturális, társadalmi és politikai változásokhoz olyan fejleménye a formai szempontból továbbra is alapvetően konzervatív, a kortárs témákat feldolgozó kortárs irodalmi alkotásokra kihegyezett irodalmi piacnak, mely nagyban hozzájárul a posztmodern próza meglehetősen rövidre sikerült tündökléséhez. Rebein mintha azt mondaná, hogy a piac számára a posztmodern próza formai szempontból túlságosan is radikális (nem realista), míg a liberális politikai elit (és egyetemi képviselőik) számára viszont politikailag túlságosan is konzervatív (nem hajlandó etnikai alapon, rendszerszerű szemlélete ellenére identitás-politikailag elgondolni magát). Mindezeket figyelembe véve a posztmodern amerikai próza sajátos fénytörésben mutatkozik meg 9/11 és a terror ellen folytatott küzdelem, valamint a 2008-2009-es gazdasági válság (vagy akár a Donald Trump elnökké választása kapcsán kialakult politikai diskurzus) kontextusában: nem nehéz belátni, miért tűnt el szinte teljesen maga a prózára vonatkozó „posztmodern” kifejezés a kritikai diskurzusból, maga az amerikai posztmodern próza pedig az érdeklődés homlokteréből. Bár a posztmodern szövegeknek jelentős hivatkozási pontja a „rendszer”, ezek az utalások – egyrészt a „rendszerhez”, másrészt magához a nyelvhez fűződő ellentmondásos viszony miatt, vagyis intézményes és formai okokból – nehezen sajátíthatók ki egyértelmű politikai üzenetként egy adott helyzetben.

Az ellentmondást tovább fokozza, hogy a legjelentősebb amerikai posztmodern alkotók Pynchontól DeLilloig és tovább (talán a pályáját tudatosan lezáró, és nemrégiben elhunyt Roth kivételével) ma is aktívak, évről évre fontos és – megkockáztatom: alkotói pályájuk alakulásának menetében – jelentős szövegeket publikálnak, s feltűnt egy újabb generáció is (Dave Eggers, Jonathan Franzen, William T. Vollman, Jonathan Safran Foer, David Foster Wallace), melynek képviselői éppen a „posztmodernnek” témafelvetéseit, vagy éppen a „posztmodern” ellentmondásait gombolják-gondolják regényesen, vagy éppen esszéikben újra. Vagyis az önálló esztétikai alakzatként elgondolt posztmodern amerikai próza Rebein értékelésével ellentétben nem hogy eltűnt volna, de – kénytelen-kelletlen – alkalmazkodott az irodalmi piac változásaihoz: figyelve olvasótáborára, az amerikai középosztályra, új témák felé fordul(t), igazít(ott) esztétikáján, reagál(t) az alkotás megváltozott feltételrendszerére. A változást jól érzékelhető az egyes életműveken belül, s helyenként maguk az alkotók is expliciten reflektálnak a megváltozott körülményekre, esztétikájuk módosulására. Ennek a legszembetűnőbb példája talán DeLillo *Underworld* című 1997-es regénye, melyet a szerző és vele egyetemben a kritika ugyan már nem is posztmodern regényként, hanem – mily meglepő! – etnikai (olasz-amerikai) irodalomként értékel.⁷ És mindezt annak ellenére, hogy a mű témaválasztása (a hidegháború) és sajátos időszerkezete (történelmi és tömegkulturális események időbeli együtt állásának felhasználása egy hipotetikus történeti sémához) egyértelműen kapcsolná azt a korábbi, egyértelműen posztmodernként számon tartott szövegekhez, így az életmű tengelyében addig álló *Fehér zaj*hoz (1985), *A mérleg jegyében*-hez (1988), és a *Mao II*-hoz (1991).⁸

Rebein ekképp véleményem szerint helyesen értelmezi azt az ezredforduló környékén a kritikában is általánosan elfogadott tendenciát, hogy a kortárs amerikai próza „topikus”, vagyis lokálisan igyekszik kötődni egy adott földrajzi és szociokulturális közeghez, illetve annak éppen aktuális problémáihoz. Am azt már nehezebben tudom elfogadni, hogy Rebein eközben egy bűvészmozdulattal eltünteteti magát a posztmodern prózát,⁹ mikor amellet érvel, hogy annak

⁷ Don DELILLO, „The Moment the Cold War Began”, *Observer*, 4th January 1988. [web], idézi: REBEIN, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, 177-178.

⁸ Don DELILLO, *White Noise. Text and Criticism*, Ed. & Introduction by Mark Osteen, (London: Penguin, 1998). Magyarul: *Fehér Zaj*, Fordította: BART István, (Budapest: Jelenkor, 2018); *Libra*, (New York, Viking, 1988), magyarul: *A mérleg jegyében*, Fordította: Harkányi András, (Budapest, Európa, 1991); *Mao II*, (New York: Scribner, 1991).

⁹ Hogy ezek a bűvészmozdulatok mennyire nem idegenek Rebeintől, azt jól jelzi, hogy a *The Cambridge Companion to American Fiction* kötet általa jegyzett, realista törekvésekről szóló fejezetében ugyanígy jár el a kortárs minimalistákkal. Ld. Robert REBEIN, „Contemporary Realism”, in John N. DUVALL (ed.), *The Cambridge*

nyelvi kísérletei és formai újításai szervesen beépültek az ezáltal magasabb szintre lépett új kortársi realizmusba. Ez a realizmus pedig szerintem egyaránt tetten érhető a kortárs amerikai novellában, a novellaciklusban, a kisregényben és az olyan epikus merítésű szövegekben is, mint amilyen az *Underworld*, McCarthy határvidék-trilógiája, David Foster Wallace *Végtelen tréfája*, Vollman *Fathers and Crows* című regénye, vagy éppen Jane Smiley-től az *A Thousand Acres* [*Ezer Hold*].¹⁰ Pedig talán éppen arról van szó, hogy a posztmodern próza is rálelt saját „topikusságára”, és nyelvi és stílusbravúrai immár nem egy homogénként tételezett, politikailag semlegesnek mondott esztétikai szférában értelmeződnek / értelmezhetők, hanem – az időközben lezajlott identitáspolitikai fejleményeknek köszönhetően – kontextuálisan, akár a szerzői önértelmezés fogalmai szerint is. Vagyis míg Rebein érvelése (és a szerző önértékelése) kizárná, hogy DeLillo *Underworld*-je egyszerre tarthat számat a „posztmodern” és az „etnikai”, jelesül olasz-amerikai irodalom címkéjére, addig én magam bizonyos esetekben egyáltalán nem látok feltétlen ellentmondást a két kategória között: a posztmodern prózáról kiderült, hogy javarészt a (felső) középosztálybeli, heteroszexuális, fehér férfi irodalma, akik elkezdtek saját identitáspolitikai helyzetüknek megfelelően írni, azt tematizálni.¹¹

A kritikai bonyodalmakat éppen a Rebein által is emlegetett evolúciós-revolúciós irodalomtörténeti narratívák működtetése, vagy éppen a folytonosság és kapcsolat mindenféle tagadása okozza. Elméletben Rebein is hajlik arra, hogy a posztmodern nem szakított véglegesen a modern paradigmával (vagyis története inkább „evolúciós”, mint „revolúciós”), ám fölöttébb zavarja az előbbinek a politikával szemben fenntartott szkepszise.¹² Éppen ezért talán gyümölcsözőbb egy olyan nézőpontot is szemügyre venni, mely nem feltétlenül képes a kortás és benne a posztmodern „utáni” próza Rebein által kitűnően feltérképezett belső tendenciáinak érzékeltetésére – mint például a „fehér proli” [„white trash”] esztétika trendivé válása, a Bildungsroman és egyéb, realista elbeszélésformák visszatérése, a kisebbségi lét mikroökonómiájának és belső ellentmondásainak feltárása –, de jó eséllyel számol el az intézményes fejlemények esztétikai következményeivel. Rebein – és mint látni fogjuk, mások is – mintha kényszeresen irtóznának az öncélúnak érzékelt, és éppen ezért jelentés nélkülinek tartott nyelvi leleményektől, a konzervatív modernista örökség tovább élésétől. Mark McGurl 2009-es könyve, a *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* [*A program-korszak: A háború utáni fikciós próza és a kreatív írás kialakulása*] című könyve nem kritikai nézőpontból, hanem rendszerszinten közelít a második világháború utáni irodalmi fejleményekhez, s azokat elsősorban az esztétikai választásokat meghatározó intézményes okokra vezeti vissza. Bár McGurl nem foglalkozik kimondottan a kortárs fejleményekkel, az általa vázolt irodalomtörténeti narratíva, mely Rebein terminusai szerint „evolúciónak” számít, amennyiben a háború utáni próza térképét a kreatív írás révén a modernista esztétikák egyetemi

Companion to American Fiction after 1945, (Cambridge UP, 2012), 30-43. Köszönettel tartozom Kovács Ágnes Zsófiának azért, hogy erre felhívta a figyelmemet.

¹⁰ REBEIN, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, 169-173. Rebein az *A Thousand Acres* kapcsán pontosan abban látja az „új realizmusnak” a posztmodernből kivezető útját, hogy Jane Smiley regénye „*íronia nélkül*” (172, kiemelés az eredetiben) képes Shakespeare *Lear királyának* történetét megidézni. Vagyis az „új realizmus” attól lenne „új”, hogy a posztmodern nyelvi és stilisztikai eszközeinek használatát *nem posztmodern módon* valósítja meg. A nyilvánvaló ellentmondást Rebein szövegében a kritikailag is működtetett esztétikai kategóriák hozzák magukkal, mint mikor az eredetileg a minimalizmus első hullámának fogadtatásában bevett kifejezést, a „mocskos realizmust” a minimalizmus ellenében használja a minimalizmusnak (22-40) sokat köszönhető, általa „mocskos realitásnak” titulált szerzők kanonizálására (41-65). A posztmodern és a poszt-posztmodern különbségtételére a „realizmus” kérdéséhez fűződő kapcsolatuk okán még visszatérek az utolsó fejezetben.

¹¹ Természetesen ellenpéldák is találhatók szép szerével: jómagam is írtam J. T. Leroy esetéről, kinek fogadtatástörténete az etnikai és a minimalista próza identitáspolitikai ellentmondásait hozta a felszínre. Erről lásd: SÁRI B. László, „*Joe csikorgó fogsora vagyok*”: *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról*, (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014), 136-138. Hasonló esetről fog szólni Jonathan Safran Foer *Minden világgal* című regényének értelmezése a hatodik fejezetben.

¹² REBEIN: *Hick, Tribes and Dirty Realists*, 13-16.

intézményesülésének folyamánként vezeti le, értékes belátásokkal szolgálhat a kortárs folyamatokat illetően. Elsősorban azért, mert McGurl a „posztmodern” „technomoderнизмként” értelmezi újra, elsősorban az annak nyelvén is megjelenő információtechnológiai érintettsége okán.¹³ Ugyanis ahogyan McGurl szellemes *Giles Goat Boy*-elemzésében rámutat: az amerikai posztmodern felfutásában – egyebek mellett – tetten érhető az egyetem háború utáni átalakulása, mely társbérletbe költöztette a hidegháború technológia fejlődési igényétől hajtott, a „kreativitás” elvárásaival terhelt természettudományos kutatást és oktatást, valamint a kihelyezett háborús hadszínterekről hazatérő veteránok egyetemi diplomáját futószalagon szállító kreatív írásprogramok szinte teljesen tanterv és tanmenet nélkül dolgozó képzéseit. Mindez méghozzá egy olyan zárt világon belül történt, melyben a kampuszon élő, ott író és oktató szerző számára az egyetem [university] és annak egyetemesként értett világa [universe] között a párhuzamot (benne a humán és természettudományok minden lehetséges érintkezésével és ellentmondásával) a technomoderlista allegória teremti meg.¹⁴ A technológiailag feljavított modernizmus (a „posztmodern”, vagy ahogyan McGurl nevezi: a „technomoderнизм”) ekképp értelmezhető az írás technológiáját – tulajdonképpen a kreativitást – intézményesítő, automatizáló, annak produktumait hitelesítő, az alkotási folyamatot a teremtés metaforája révén áterotizáló „program” rendszerszerűen előállított, csúcsra járatott termékeként.¹⁵ A technomoderнизм ekképp – szemben például az etnikai kánon szerzőinek azon törekvéseivel, hogy az etnikai tapasztalat hitelességét biztosító hatásmechanizmusok technológia aspektusát elrejtsek, vagy éppen természetesnek állítsák be – önmagát elsősorban a tiszta forma „ürességével” azonosítja, s így teremti meg saját, ha tetszik, etnikai markerét, melyet McGurl „technicitásként” azonosít.¹⁶ Vagyis az, amit Rebein korábban az etnikai meghatározottság hiányaként érzékelt a (fehér, középosztálybeli, heteroszexuális, férfi) posztmodern szerzők, így DeLillo, esetében, nem más, mint a nyelvi formával való explicit foglalatosságnak az üres etnikai marker luxusaként való félreértése. Ám ahogy McGurl figyelmeztet, ami az etnikai kánon (a „magas kulturális pluralizmus”) számára az „etnicitás”, az a „technomoderнизм” számára a „technicitás” – a nyelvhez való alkotói viszonyulás igenis identitásképző tényező(ként értelmezhető).

Mindezt azért fontos megemlíteni, mert éppen az általam is vizsgált kortárs változások azt jelzik, hogy a nyelvi konstrukciókra történő kortárs reflexiók értelmezése jelenti a kulcsot a „posztmodern utáni” műveknek a „posztmodern” örökséggel történő számvetési törekvéseihez. Ezt a folyamatot viszont, legalábbis irányait tekintve, már jól detektálja Rebein kritikai jellegű értékelése: egyrészt természetesen a kortárs „realizmusok”, másrészt az „etnikai” jelleg felerősödése figyelhető meg a posztmodern szerzők késői pályáivében, illetve a korábban a posztmodern prózából hiányolt, ám abban ezért fontos szerepet betöltő történeti irányultság¹⁷

¹³ Mark MCGURL, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, (Cambridge, Mass. & London, England, Harvard UP, 2009), 32.

¹⁴ MCGURL, *The Program Era*, 37-42.

¹⁵ MCGURL, *The Program Era*, 44-46.

¹⁶ MCGURL, *The Program Era*, 62.

¹⁷ Éppen ez lenne a korábban már emlegetett Jamesonéval némileg ellentétes álláspontot megfogalmazó Linda Hutcheon posztmodern-értelmezésének tézise: hogy a „historiográfiai metafikcióként” értelmezett posztmodern szövegek – és ide sorolhatjuk DeLillo posztmodern címkével illetett alkotásait a kilencvenes évek végéig, vagy Pynchon *Mason & Dixon* című regényét, vagy, hiszen Hutcheon kanadista, Margaret Atwood szövegeit is – tulajdonképpen sajátos viszonyba kerülnek a történetírás diskurzusával, amennyiben bejelentik igényüket egyfajta történetileg értett referencialitásra, miközben rámutatnak: a történelem, és benne az esemény, maga is nyelvi konstrukció eredményeként tételeződik. Míg azonban történelem és szöveg viszonya szükségszerű, kapcsolatuk természete korántsem eleve meghatározott, s a „historiográfiai metafikció” egyben lehetőséget kínál a történeti narratívák kritikai reflexiójára, alternatív történeti elbeszélések megalkotására. Erre az elképzelésre visszatérek majd az egyes szövegek – különösen Franzen műveinek – elemzésekor. Hutcheon érvelését lásd: Linda

fokozott jelenléte. McGurl érvelése alapján a „realizmus” és az „etnikai” jelleg felerősödése – vagy ezeknek a tendenciáknak a kritikai érzékelése, például Rebein értékelésében – a posztmodern forma mint politika (ön)félreértésére adott lehetséges esztétikai válasz, amennyiben az esztétikai súlypontok elmozdulása éppen egy formai szempontból látszólag konzervatívabb, de tartalmilag radikálisabb, vagy legalábbis politikai értelemben explicitebb irányba mutat. Hogy a korábban már emlegetett DeLillo példájánál maradjak, a *Fehér zaj* (1984) című regény kapcsán egyik kommentátora joggal róhatja fel azt, hogy a „kommunikáció extázisának” ünneplése, avagy a „technológiai fenséges” a „késő kapitalizmus logikájának” kritikátlan ünnepléseként hat a regény utolsó oldalain parodisztikusan egymás mellé rendelt, közönséges kultúrjavak mantrázása közepette.¹⁸ Ezzel szemben a későbbi regények – így a Rebein által elemzett *Underworld* (1997), de ahogy látni fogjuk, a még markánsabb esztétikai fordulatot jelentő *Cosmopolis* (2003) is – már egyértelműen keresik a történeti idővel a kapcsolatot, s igyekeznek számot vetni saját politikai, gazdasági, kulturális beágyazódásukkal – az utóbbi „regény” esetében a nyelvi forma radikális átgondolása, és nem melleleg egy új nemzeti allegória kidolgozása révén. Vagyis a „posztmodern utáni” regény centrumból történő kimozdulásával van dolgunk, mind formai, mind politikai értelemben – s ez csupán részben tulajdonítható a kanonikus alakzatok, így az oktatási kánon átrendeződésének.

A McGurl által felmutatott kapcsolat a posztmodern regény és a technológia között nem csak a posztmodernnel érkező, és pályáivüket annak hanyatlásával módosító regényírók, de a posztmodern utáni szerzők dilemmáira is jó eséllyel világíthat rá. Erre utal, hogy a jelenséggel részletesen foglalkozó, és jelölésére a „poszt-posztmodern” (részben ironikus) fogalmát bevezető Robert L. McLaughlin hasonló keretben láttatja a fiatalabb generáció elégedetlenségét. „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World” [„Poszt-posztmodern elégedetlenség: a kortárs fikciós próza és a társadalom világa”] című, nagy hatású esszéjében McLaughlin kiindulási alapként tételezi az új írói generáció posztmodernt érintő csalódottságát. McLaughlin nem is rejti véka alá, mennyire radikálisan értelmezték a „posztmodern utáni” szerzők a korábbi generációk alkotói attitűdjét. „A nyolcvanas évek végén az irodalmi színtérre belépő fikciós szerzők jó része esetében a zsákutcaként érzékelt posztmodernre való reakcióról beszélhetünk, ahová a posztmodern azért került, mert elszigetelte magát a társadalom világától és elmerült areferenciális nyelvében, mely tendenciát az egyik író egy magánbeszélgetésünk során úgy jellemezte, hogy a posztmodern belebújt a saját segglyukába” – így McLaughlin.¹⁹ Ez a csalódottság McLaughlin értékelése szerint is a posztmodern nyelv politikai hatékonyságával, pontosabban annak hiányával van összefüggésben, amennyiben az irodalmi élet és piac átalakulása egyre inkább termékként pozícionálta volna a posztmodern prózát, mely egyrészt formailag sikertelenül próbált ellenállni a fogyasztás logikájának, másrészt vereségét megpecsételve javarészt visszavonult az egyetem falai közé, ahol utolérték az oktatási piac belterjes felépítésének következményei. McLaughlin elemzése arra is rámutat, hogy a színtérre újonnan érkező „poszt-posztmodern” szerzők hogyan próbáltak gondolatilag (esszéikben) és gyakorlatilag (prózájukban) számot vetni a kialakult helyzettel. McLaughlin példaként választott szerzői – Jonathan Franzen és David Foster Wallace – jól illusztrálják mind a problémák érzékelésének lehetséges közös nevezőit, mind pedig az eltérő szerzői reakciókat és stratégiákat. McLaughlin kedvenc posztmodern szerzői

HUTCHEON, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, (New York & London, Routledge, 1988), 87-157.

¹⁸ A *Fehér zaj* értékeléséről lásd: Mark OSTEEN, „Introduction”, in Don DELILLO: *White Noise. Text and Criticism*, Ed. Mark Osteen, (New York & London, Penguin, 1998), vii-xv. Osten érvelése a regény záró mondataira utal. A „technológiai fenséges” fogalmáról DeLillónál lásd: Julian HENNEBERG, „Something Extraordinary Hovering Just Outside Our Touch”: The Technological Sublime in Don DeLillo’s *White Noise*”, *Aspeers* (April 2011): 51-73.

¹⁹ Robert L. McLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”, *symptome* 12.1-2 (2004): 53-68, 54.

Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, Don DeLillo, Ishmael Reed, Mary Caponegra és John Barth. Miután minden posztmodern jellegzetességük – nyelvi játékokosságuk, a narratív konvenciókat, az olvasói elvárásokat illető tudatosságuk, a nyelv által kínált lehetőségekben való elmerülésük – ellenére restaurálta munkáikat, azzal az a Barth-tól kölcsönzött egyszerű érveléssel, hogy „érzékenyen érinti őket a világ sorsa”, McLaughlin rátér Franzen és Wallace posztmodernről szóló vádjaira, a posztmodernrel kapcsolatos általános elégedetlenségre. McLaughlin állítása szerint Franzen és Wallace egy generáció attitűdjét képviselik, olyan szerzőket, mint Rick Moody, Lydia Davis, Bradford Morrow, Richard Powers, Cris Mazza, A. M. Homes.²⁰

McLaughlin Franzen esszéit elemezve bontja ki azt a szerző által fontosnak tartott problémát, hogy a fogyasztói társadalom technológiai alapú kultúrája gyakorlatilag elveszi a regényíró kenyerét, amennyiben rövidre zárja a „rejtély” [„mystery”] és a „viselkedés” [„manners”] köreit, előbbi a fogyasztói technológiák diktálta homogén vágyakkal helyettesítve, utóbbit pedig bezárva az atomizálódott egyén magánszférájába. Franzen ebben a kontextusban teszi fel a költői kérdést, hogy „a regényírónak egyre több és több mondanivalója van az egyre kevesebb és kevesebb idővel rendelkező olvasónak: hogyan foglalkozzon az ember egy válságban lévő kultúrával, melyben a krízis lényege éppen abban rejlik, hogy lehetetlen a kultúrával foglalkozni?”²¹ A „rejtély” és a „viselkedés” elsősorban pszichológiai szempontból érdekli az érvelésében Flannery O’Connor nyomdokain haladó Franzen, hiszen a szereplők viselkedésére fektetett hangsúly és a történelmi helyzetből adódó rejtélyek szerepeltetése igencsak jellemzők regényeire, melyek akár olvashatók a közelmúlt eseményeit feldolgozó, a kortárs történelmi- és etikettregény sajátos hibridjeként is. Franzen a válság másik okaként a posztmodern egyetemi intézményesülését és az ebből adódó elszigeteltséget, valamint a félreértett, atomizációt erősítő, identitásalapú értelmezési keretet jelöli meg, melyeket több helyen is előszeretettel hangoztat, így „Mr. Difficult, avagy William Gaddis és a nehezen olvasható regény problémája” című, esztétikai programját talán legmarkánsabban megfogalmazó, McLaughlin írását követően megjelent esszéjében is.²² Franzen szerint az intézményesüléssel éppen az a probléma, hogy ellehetetleníti az átjárást a személyes szféra és a társadalom világa között, holott szerinte éppen ennek a biztosítása lenne a regény történetileg kialakult feladata. Mindehhez még hozzájárul az MFA-programok belterjes légköre, és már készen is áll a kortárs amerikai próza, s benne a posztmodern betegségének diagnózisa Franzennél, aki a kortárs irodalom feladatát elsősorban egy olvasói közösség, egy hagyomány, a nyelvhasználatból adódó reflexió lehetőségének fenntartásában – s mint pályájának későbbi darabjai mutatják –, egy látszólag konzervatívabb esztétikai pozícióba történő visszavonulásban látja.²³ McLaughlin a *Javítások*ban látja Franzen fentebb vázolt esztétikai és

²⁰ MCLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent”, 59. A szerzők, illetve a posztmodernről sirató és temető cikkek sora természetesen hosszan lenne sorolható, olyannyira, hogy a közhely immár nem csak akadémiai berkekben, de a napisajtóban is felütötte a fejét. Lásd például: ALISON GIBBONS, „Postmodernism is dead. What comes next?” *TLS Online*, June 12, 2017.[web] A Continuum kortárs szerzőkkel foglalkozó, mérvadó monográfia-sorozatában megjelent Franzen-kötet címe Franzen egyenesen a posztmodern végállomására helyezi. STEPHEN J. BURN, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, (New York & London, Continuum, 2008). Ez a könyv egy másik, nem kevésbé reprezentatív – és Magyarországon jobban ismert, fordításokban és filmváltozatokban is elérhető – lista alapján igyekszik a magyar olvasó számára kirajzolni a „posztmodern utáni” próza posztmodernnek mondható, vagy éppen poszt-posztmodern térképét.

²¹ JONATHAN FRANZEN: *How to Be Alone*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, 65., idézi: MCLAUGHLIN: „Post-Postmodern Discontent”, 60.

²² MCLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent”, 60; FRANZEN, „Mr. Difficult.”

²³ FRANZEN, *How to Be Alone*, 90. A későbbi, *Javítások* utáni művek megoldásaival külön fejezetben foglalkozom majd. Itt azonban fontosnak tartom megjegyezni, hogy Franzen mintha egyenlő távolságot igyekezne tartani mind a posztmodern, mind pedig az etnikai kánon szerzőitől, s egy olyan – meglehetősen idealizált – olvasóközönséget vizionál, mely mentesül a piac és a *bestsellerek* logikája alól, saját ízlése és véleménye van, érti az irodalmi kódokat, ám jogot formál arra, hogy a szöveg szórakoztassa. Erről az olvasóról, és az irodalmi mű és közte

– az individuumot a szubjektummal szemben kitüntető – egzisztencialista érintettségű programját kicsúcsosodni, melyet – némileg ellentmondásos módon – a szerzőnek tulajdonított esztétikai bizonytalanság, tulajdonképpen a regény polifonikus hangvétele miatt kárhoztat.²⁴

McLaughlin tanulmánya Franzennel Wallace-t állítja szembe, akinek pozíciója és gondolatmenete – amit az “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” [E Unibus Pluram: A televízió és az amerikai fikciós próza]²⁵ című esszéjében fejt ki a legrészletesebben, s ami alapvetésében sok hasonlóságot mutat Franzenéhez, ám végkövetkeztetésében jelentősen eltér attól – egyértelműen közelebb áll McLaughlin saját elképzeléseihez. Wallace gondolatmenetének kiindulópontja az, hogy a posztmodern próza „reakció volt arra az idealizált Amerikára, melyet az ötvenes és hatvanas évek televíziós műsorai vetítettek: a szerető családok, a társadalmi tolerancia, igazságosság és a megkérdőjelezhetetlen morális fensőbbiség Amerikájára. Ez a próza azért tűnt lázadó szelleműnek, mert az irónia használata révén leplezte le a TV által kreált amerikai mítoszt, vagyis fenntartotta a különbséget az amerikaik által vágyott, TV-ben megjelenő mítosz és a valóságban létező Amerika, az esztelen konformitásnak, a pénz imádatának, az intézményesült rasszizmusnak és szexizmusnak, valamint az immorális külpolitikának a hazája között.”²⁶ Vagyis Wallace értelmezésében az amerikai posztmodern próza „technicitása” – legalábbis kezdetben – egyáltalán nem üres forma vagy jelöletlenségében is működő identitásmarker, hanem a mediatisálódott Amerika-képre adott válaszreakció, mely időben egybeesik, ám beszédmódjában megelőzi és megelőlegezi ennek a nárcisztikus amerikai önreprezentációnak a későbbi történeti alakulását. Ugyanis a posztmodern irónia kisajátítása az amerikai médiában a nyolcvanas évek végére már együtt jár a posztmodern irónia kritikai lehetőségeinek, felforgató jellegének kiüresítésével. Wallace érvelésében ennek a folyamatnak a tengelyében a televízió, különösen a David Letterman által reprezentált „talk show” – illetve annak üzleti érdekektől sem mentes, látszólag el nem kötelezett, ám minden ironikus felhangja ellenére az amerikai „alapértékeket” újratermelő – műfaja áll.

Wallace azonban Franzennel ellentétben nem a hagyományos irodalmi formákhoz való visszatérésben, vagy az irodalom alkotta közösség megerősítésében látja a kiutat és a prózaíró feladatát. Az ő programjának lényege az előre törés az irónián *túlra*: vagyis a megszólalás olyan kontextusának megteremtése, melyben lehetővé válik hitelesen beszélni az egzisztenciális problémákról vagy az érzelmekről. Ahogyan maga Wallace fogalmaz (és McLaughlin idézi):

Meglehet, ennek az országnak a következő igazi irodalmi „láza” furcsa *ellenláza* lesznek, akik tágra nyílt szemmel lesznek képesek megtartóztatni magukat az ironikus tekintettől, akik gyermeki arcátlanságukban képesek érvényesíteni és megtestesíteni az egyértelműséget. Akik tisztelettel és meggyőződéssel szólnak a régi, egyszerű, népszerűtlen emberi problémákról és érzelmekről Amerikában. Akik tartózkodnak az öntudat megnyilvánulásaitól és az oly divatos fásultságtól. Meglehet, az új láza az ásitást, a szemforgatást, a hűvös mosolyt, az összekacsintást megkockáztató művészek lesznek majd, akik ügyet sem vetnek a tehetséges ironistákra, a megjegyzésekre, hogy mindez „mennyire banális!”²⁷

létrejövő elvárásrendszerrel, a „Státusz- és a Szerződés-modellről” szól Franzen *Javítások* után írott esszéje. Lásd: FRANZEN, „Mr. Difficult”.

²⁴ Véleményem itt jelentősen eltér McLaughlinétól: a *Javítások*at Franzen legsikerültebb regényének tartom a mai napig, mert – mint azt doktori hallgatóim, elsősorban Vilmos Eszter segítségével egy doktori szemináriumon sikerült megfogalmazni – a szöveg által egymás mellé rendelt nézőpontok egyenlő távolságot tartanak mind a szereplőktől, mind pedig az ábrázolt társadalmi világoktól. Azt ezt követő Franzen-regényekből éppen ez az arányosság és mérték hiányzik. Erről bővebben lásd a Franzenről szóló, illetve utolsó fejezetet.

²⁵ David Forster WALLACE, „E Unibus Pluram: Television and American Fiction”, in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, (New York, Little, Brown & Co., 1997), 21-82.

²⁶ MCLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent”, 63-64.

²⁷ WALLACE, „E Unibus Pluram”, 81; MCLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent”, 65.

Hogy ez mennyire jól jellemzi David Forster Wallace alkotói törekvéseit, annak legékesebb bizonyítéka, hogy az *Végtelen tréfa* című, gigantikus regényének számos szereplője és elbeszélője törekszik valós emberi kapcsolatok kialakítására abban a nyelvi közegben, melynek világát a legjobban talán a *Brief Interviews with Hideous Men* című kötet szövegei írják le.²⁸ Vagyis Wallace esetében nem a műfaji kódokhoz való tudatos (és reflexív) visszatérés a válasz a posztmodern kiüresedésére, hanem az ironikus nyelvi és mediális diskurzus bonyolultságával való számvetés, majd – ezzel szemben – a nyelv kínálta, ám az ironikus diskurzus által ki nem aknázott lehetőségek mozgósítása egy magasabb szinten. Egyáltalán nem véletlen tehát, hogy mind Franzen, mind pedig Wallace esetében igen terjedelmes szövegeket találunk az életmű tengelyében, hiszen a szövegszerveződés magasabb szintjein igyekeznek számot vetni vizuális média (Wallace esetében a televízió, Franzennél leginkább az online kommunikáció) ironikus, tömör, helyenként aforizmatikus formát öltő, a posztmodern nyelvi attitűdöt kisajátító konformitásával, a főszór és a késő kapitalizmus kulturális logikájaként értett posztmodernnel.²⁹

Mint az a fentiekből kiderülhetett: az amerikai posztmodern próza túl van a csúcson, ha éppen nincs vége, még ha maguk a posztmodern alkotók maguk túl is élték saját életművük elévülését és tovább alkotnak. Ha ma Pynchon, DeLillo vagy Roth a kortárs irodalmi olvasmánylistákra kerül, akkor az nem posztmodern mivoltuk okán történik így, hanem mert a posztmodernen túljutva képesek voltak átértékelni saját posztmodern gyökereiket, újra kortárs témák felé fordulva elszámolni saját viszonyulásukkal az időközben átalakult „rendszerhez”, illetve mindezeket túl, levonva a tanulságot, méltó módon véget vetni posztmodern karrierjüknek. Az itt következő esettanulmányok ezekre a tendenciákra szolgálnak példával Pynchon *Beépített hiba*, DeLillo *Cosmopolis*, és Roth *Kiegészítés* című regényeinek értelmezése révén majd azt követően a posztmodern nyomában / romjain felbukkanó újabb írónemzedék képviselőinek szerzői stratégiáit mutatom be – hogy mihez kezd Franzen, Wallace, Vollmann, Eggers, Foer, Jones, vagy éppen a minimalizmus felől a posztmodern érintésével érkező veterán McCarthy és az örökifjú Coupland a posztmodern terhes örökségével.

²⁸ MCLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent”, 66.

²⁹ Franzen és Wallace mellett itt mindenképpen meg kell említenünk még William T. Vollmann munkásságát, akit nem csak az életmű terjedelmes mivolta és aprólékos kidolgozottsága kapcsol ide, de az a törekvés is, hogy – mint látni fogjuk – kifogjon a tömegmédia által kisajátított posztmodern irónián és a történeti emlékeztetorizálásain. Vollmann esetében ennek egyrészt morális tétje van, mint a sajtófotó etikáját értelmezni próbáló esszéjében, másrészt kényszeres dokumentálási vágyat szül, mint például az erőszak történetét dokumentáló és okait elemző, eredetileg hét kötetes, több mint háromezer oldalas műve esetében. Lásd: William T. VOLLMANN, „Seeing Eye to Eye”, *Bookforum* February/March 2009. [web]; William T. VOLLMANN, *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means*, (San Francisco, McSweeney's, 2003). Ez utóbbi szöveg kiadásának történetéhez hozzátartozik, hogy a kiadót egy évvel korábban a szintén a „posztmodern utáni” gárdához tartozó Dave Eggers alapította, aki a kortárs szerzők közül talán a legszenvedélyesebben érdeklődik az Egyesült Államok külpolitikája, világban betöltött szerepe és hatása iránt.

TUDAT ÉS TÖRTÉNELEM: A POSZTMODERN REVÍZIÓJA THOMAS PYNCHON *BEÉPÍTETT HIBA* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Thomas Pynchon több szempontból is az amerikai posztmodern próza talán legmarkánsabb megtestesítője. Annak idején V. című regénye és azonnali sikere jelezte az amerikai posztmodern próza kezdetét, tetőpontját pedig – mint arról az előző fejezetben már szó volt – a *Súlyszivárvány* Nemzeti Könyvdíjával és a Pulitzer-díj körüli botrányával szokás összekapcsolni. Mindemellett Pynchon késői munkái – a *Vineland*, a *Mason & Dixon*, az *Against the Day*, a magyarul is elérhető *Beépített hiba*, illetve a *Kísérleti fázis* – is kitüntetett hivatkozási pontnak számítanak az amerikai posztmodern próza körül kialakult kritikai és tudományos diskurzusban.³⁰ Ennek ellenére Pynchon Magyarországon, éppen műveinek késői magyar megjelenése miatt talán kevésbé ismert, bár a legkorábban megjelent *A 49-es tétel kiáltása* című regény kultikus státusa jól dokumentálható.³¹ Ezért mielőtt rátérnék a „posztmodern utáni” időszak szempontjából talán egyik legérdekesebb regény, a *Beépített hiba* értelmezésére, szükségesnek tartom előre bocsátani, hogy egyrészt mind témáit, mind stílusát, mind egyéb, szövegszerű sajátosságát tekintve Pynchon életműve az egyik legkövetkezetesebb a posztmodern amerikai próza általam ismert képviselői közül, s apróbb, de fontos belső elmozdulásai – már csak a szövegek között lévő időbeli távolságnak és a terjedelemnek köszönhetően – helyenként nagyobb ívű, és alaposan átgondolt változtatásokat jeleznek a történeti kontextus változásaira érzékeny Pynchon esetében. Különösen így van ez a szerző „kései” művei esetében, hiszen a *Vineland*-del kezdődően minden egyes regény történeti témához nyúl a historiográfiai metafikció szellemében. A *Vineland* szimbolikusan Reagan újraválasztásának évében játszódik, részben annak okait kutatva a hatvanas években. A *Mason & Dixon* az amerikai függetlenségi törekvések idejére nyúl vissza. Az *Against the Day* a chicagói világkiállítás idejére és az első világháborút követő korszakra tekint, míg a *Beépített hiba* ismét csak a hatvanas évek és Reagan kaliforniai kormányzásának idején játszódik, hogy a *Kísérleti fázis* visszatérjen a közelmúlt viharos történetének átmeneti csendjéhez a dotcom-bukta és a 9/11-es terrortámadás között. Ezen az íven belül a *Beépített hibát* – talán éppen műfaji prózától való érintettsége okán, a Kalifornia *noir* műfaji kódjainak mozgósítása miatt – egy kritikai közhellyel szólva „Pynchon Lite”-ként szokás emlegetni, amennyiben visszatér a *Vineland* témájához, véleményem szerint egyáltalán nem véletlenül.³² Hogy

³⁰ Thomas PYNCHON, V. (Philadelphia, J. B. Lippincott & Co., 1963); *Gravity's Rainbow*. (New York, Viking Press, 1973), magyarul: *Súlyszivárvány*, fordította: Széky János, (Budapest, Libri, 2009); *Vineland*, (New York, Little Brown, 1990); *Mason & Dixon*, (New York, Henry Holt & Co., 1997); *Against the Day*, (New York & London, Penguin, 2006); *Inherent Vice*, (New York & London, Penguin, 2009), magyarul: *Beépített hiba*, fordította: Farkas Krisztina, (Budapest, Libri, 2013); *Bleeding Edge*, (New York & London, Penguin, 2013), magyarul: *Kísérleti fázis*, Fordította: Gy. Horváth László, (Budapest, Libri, 2015); *The Crying of the Lot 49*, (Philadelphia, J. B. Lippincott & Co, 1966), magyarul: *A 49-es tétel kiáltása*, [1990] Fordította: Széky János, (Budapest, Libri, 2007).

³¹ Itt most nem kívánok részletesen foglalkozni az amerikai posztmodern próza és benne Pynchon magyar recepciójával, csak megjegyzem: mire erre egyáltalán érdemben sor kerülhetett, akkorra magának a terminusnak a használata is kezdett kétségessé válni Amerikában. Megkockáztatom: Pynchon kultikus fogadtatására abban az időben kerül sor, mikor utalásainak – egyáltalán: a szövegek kontextusának – ismerete és értéke csak kevesek számára volt adott Magyarországon. A kultusz töretlen tovább éléséről mi sem tanúskodik jobban, mint Dunajcsik Mátyás és Nemes Z. Márió páros recenziója a *Súlyszivárvány* magyar fordításáról, mely szerénytelenül a „Pynchonland” címet viseli. Lásd: DUNAJCSIK Mátyás – NEMES Z. Márió, „Pynchonland”, *Holmi* 22.1 (2010 Január): 114-125.

³² Michiko KAKUTANI, „Another Doorway to the Paranoid Pynchon Dimension”, *The New York Times*, 3rd August, 2009. [web] Kakutani érvelése szerint a regény „egyszerű kivert-kutya detektívtörténet”, szemben a „szövevényes, útvesztőszerű cselekményeket és a kialakulóban lévő technopolitikai rend és 'az átlagos szegény szerencsétlenek' rejtélyes összeütközését szerepeltető” korábbi regényekkel, s Pynchont inkább Bob Dylannel, Ken Kesey-vel, Jack

menyire nem csupán ismétlésről, hanem a reagani – és meghosszabbításában a kortárs konzervatív kormányzatok, szervezetek és intézmények által uralt – Egyesült Államok, ha mégoly paranoid, víziójáról van is szó – ez lesz az itt következő értelmezésnek az egyik fontos megállapítása. A *Kísérleti fázist* Pynchon első kimondottan „poszt-posztmodern” regényeként elemző, ám az életművön belüli változást a *Vineland*től kezdődően detektáló Diane Beneával részben egyetértve azt gondolom, hogy a *Beépített hiba* – éppen a műfajiság nyújtotta lehetőségek kiaknázása révén – lehetőséget teremt Pynchon számára a „család és a közösség”, az „alteritás helyei” irányába történő elmozdulásra, hogy feltegye a „Másikhoz fűződő kapcsolatunkat meghatározó politikai alapállásra”, a „felelősség kezdetleges etikájára” vonatkozó kérdéseket, és a „társadalmi igazságosság és morális felelősség kérdései iránti, kifejezett érdeklődésről” tegyen tanúbizonyságot.³³ S ezek – többek között Benea értelmezésében is – nem más, mint a poszt-posztmodern paradigmaváltás biztos jelei.

BEÉPÍTETT HIBA – ELCSÚSZTATOTT KRONOTOPOSZOK

Ahogy az talán legfigyelmesebb recenzense megjegyezte, „*Beépített hiba* című regényében Pynchon az amerikai 'hard-boiled' krimi műfajának leágazásaival viaskodik, mikor kifejti, milyen hatóerők munkálnak a világ peremeként, a társadalmi átalakulások és a mindezidáig beteljesületlen popkulturális megváltás ígéretként értelmezett Kaliforniában.”³⁴ A regény valóban olvasható a chandleri hagyomány átértelmezéseként, a Kalifornia *noir* műfaji kódjainak átfunkcionálása révén a hetvenes évek Los Angelesének – és Reagan elnökségének megelőlegezése révén a nyolcvanas évek Amerikájának –, s így a posztmodern programnak az átgondolásaként. Merthogy Kalifornia – illetve annak ábrázolása a *noir* „szemcsés realizmusának” szűrőjén keresztül – posztmodern helyként, toposzként értelmeződik újra Pynchonnál. Mint arra a Fredric Jameson posztmodernről alkotott elképzeléseit és a vele párhuzamos közölt Chandler-olvasatai közötti kapcsolatot elemző Casey Shoop rámutat, „Kaliforniát gyakran a posztmodern helyként gondolják el, legyen bár szó annak extatikus avagy nosztalgikus megtestesüléseiről”, Jameson posztmodernnel kapcsolatos gondolatmenete pedig maga is azt a Todorov által megfigyelt műfaji váltás követi, melynek során a detektívtörténetben a figyelem a „megtörtént eseményekről” a nyomozás menetére terelődik.³⁵ Shoop a következőképpen jellemzi ezt a *Beépített hiba*ra is vonatkoztatható, paradigmatisztikus váltást a műfaj történetében: „A detektív ugyan megoldja a rejtélyt, ám a világ immár nagyobbban tűnik annál, mint hogy episztemológiailag teljes mértékben birtokba vehetné – a hard-boiled detektívet szó szerint *megtestesíti* az általa leírt és elbeszélte cselekmény-világ. Megszűnik kívülállása, a nyomokat már nem Holmes intellektuális körültekintésével vizsgálja, hanem inkább közvetlenül tapasztalja meg nyomozásának fizikai és kognitív hatásait, gyakran a nehézfiúk testére mért ütéseinek és a femme fatale-ok csókjainak testén hagyott nyomain keresztül, és – ami talán még ennél is fontosabb – a bizonytalanság és az absztrakció világaként,

Kerouackal és Richard Brautiggannel rokonítja. Paradox módon a *Beépített hiba* attól kerülne ki a posztmodern elitirodalom kánonjából, hogy túlságosan sok kapcsolatot ápol a populáris és tömegkultúrával – miközben retorikai szempontból evidensen posztmodern regényként, egyebek mellett, ennek a különbségtételnek a problematizálására lenne hivatott. Kakutani ráadásul azt állítja, hogy a *Beépített hiba* azt a benyomást kelti, mintha „egy iparos improvizálna a *Vineland* témáira”.

³³ Diana BENEÁ, „Post-Postmodernist Sensibility in Thomas Pynchon's *Bleeding Edge*”, *B.A.S.* 21 (2015): 143-151, 143-144.

³⁴ Rob WILSON, „On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption: California Dreaming in Thomas Pynchon's *Inherent Vice*”, *Boundary 2* 37.2 (2010): 217-225, 218.

³⁵ Casey SHOOP, „Corpse and Accomplice: Fredric Jameson, Raymond Chandler, and the Representation of History in California”, *Cultural Critique* 77 (Winter 2011): 205-238, 207, 209.

mely helyenként meghaladja tudását.”³⁶ Larry „Doc” Sportello minden szempontból megfelel ennek a leírásnak, azzal a kiegészítéssel, hogy számára már maga a nyomozás is bizonytalan, tudati „utazás”, melynek dimenziói majd’ minden szempontból meghaladják kognitív képességeit. Erre utal – a könyv számos passzusával egyetemben –, hogy irodájának ajtaján az „LSD NYOMOZÓIRODA” felirat díszel, alatta pedig „egy óriási, bevérzett szemgolyó élethű ábrázolása.” Doki az érdeklődők számára módszerének rövidítéseként oldja fel a felirat jelentését: „Láthatatlanul, Sikeresen, Diszkrétén.”³⁷

Los Angeles posztmodern mivoltát többen is a chandleri ábrázolásra, illetve a központ nélküli városi térnek a regényeiben betöltött szerepére vezetik vissza, s ennek a sok szempontból allegorikus térnek Pynchon szövegeiben, így a *Beépített hiba*-ban is, kulcsszerep jut. Az Auden által – a Chandler-regények hatására – csak „bűnös miliőnek”, „Nagy Rossz Helynek” titulált Los Angeles Pynchonnál különböző társadalmi csoportok békétlen egymás mellett élésének, az ingatlanüzlet és az amerikai fehér felső középosztály territoriális hódításának helyszíne: „Ez a Los Angeles-i földhasználat hosszú, szomorú története, ahogy Reet néni fáradhatatlanul újra meg újra rámutatott. A mexikói családokat kiugrasztották Chavez Ravine-ből, hogy felépítsék a Dodger Stadiont, az amerikai indiánokat kisöpörték Bunker Hillből a Koncertterem kedvéért, [a fekete nacionalista] Tariq környékét pedig ledózerolták a Csatornavidék lakópark miatt.”³⁸ Pynchon itt – a bevezetőben már említett – DeLillóéhoz hasonló stratégiát követve nem csupán etnikailag tudatos szerzőként jelenik meg, hanem az identitásalapú látásmódot tovább bővíti a társadalmi osztályok etikai alapú szemléletével, azzal, hogy a regénybéli szembenálló feleket a pénzügyi és üzleti világhoz való morális hozzáállásuk szerint két csoportra osztja, s Los Angeles a különböző társadalmi csoportok küzdelmeinek lenyomataként értelmezi. Az első csoportba a nem a síkságon lakó *kirekesztettek* [„Preterite”] tartoznak: az alsóbb társadalmi osztályokba tartozó szörfösök, a drogosok, a hedonisták, a rockerek, a hippik, a hajléktalanok, az indiánok, stb. A másikba a velük szembenálló, a „normalitás világát képviselő” *kiválasztottak* [Elect]: ingatlanfejlesztők, bankárok, adóelkerülő fogorvosok, nagyágyúk, a rendőrség kötelékén belül tevékenykedő igazságosztók, uzsorások, stb.³⁹ Ez utóbbiak arisztokratikus státusának jelölője lesz, hogy a regényben ernyőszervezetük a vámpírizmussal társított Arany Tépőfog nevet viseli, mely szervezet a szövegben egyként jelenik meg egy hányattatott sorsú székünerként, adóelkerülő fogorvosok szindikátusaként (akik mellel fegyvercsempészetben is segédkeznek), indokínai heroinkartellként, bentlakásos pszichiátriai intézetként, Nixont támogató konzervatív szervezetként.⁴⁰ Az Arany Tépőfog szó szerint keresztül-kasul szeli Kalifornia társadalmi szerkezetét, amit többek között az jelez, a regényben *mindenkinek* megvan a saját értelmezése arról, mi is a szervezet lényege valójában. Vagyis Macisajt Jason [Velveeta] nem jár messze az igazságtól, amikor a következőképpen

³⁶ SHOOP, „Corpse and Accomplish”, 209.

³⁷ PYNCHON, *Beépített hiba*, 24. Az angol eredetiben az LSD a „Location, Surveillance, Detection” [Helyszín, Megfigyelés, Felderítés] rövidítése. Pynchon regényének magyar kiadása éppen azt a passzust idézi a regényből, melyben a magánnyomozó „Doki” szembesül Sherlock Holmes fiktív mivoltával, miközben menteni igyekszik a kábítószerhasználatból adódó kapcsolatát „az alternatív univerzumokkal”. Lásd: PYNCHON: *Beépített hiba*, 131-132. A borítón pedig nem más, mint a bevérzett szemgolyó ékeskedik, melynek megduzzadt erei mintha a világból kinyúló csápokként akarnák elérni a szemgolyót.

³⁸ PYNCHON, *Beépített hiba*, 29.

³⁹ WILSON, „On the Pacific Edge”, 217-218. A „kirekesztettek” és a „kiválasztottak” a kálvinista teológiából vett kifejezések, és a pynchoni szövegvilág egyik alapvető szembenállásának a megjelölésére használatosak, melyet a szakirodalom a *Súlyszívárvány* nyomán vesz át. Lásd még: Casey SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism, and the Rise of the New Right in California”, *Contemporary Literature* 53.1 (Spring 2012): 51-86, 61.

⁴⁰ PYNCHON, *Beépített hiba*, 129., 226., 389., 213., 247., 166. A „kiválasztottak” vámpírokhoz való hasonlatosságát jelzi, hogy amikor a Mickey Wolfmann feleségénél tett látogatása során Doki szembesül az ingatlanos Robert Mosestől származó jelmondatával („HA BEVERTED AZ ELSŐ KARÓT, MÁR SEMMI SEM ÁLLÍTHAT MEG”), akkor fanyarul csak annyit bír hozzátenni: „Azt hittem, ez Dr. Van Helsing szövege.” PYNCHON, *Beépített hiba*, 81.

jellemzi az általa terjesztőhálózatként ismert szervezetet: „Egy indokínai heroinkartell. Vertikális rendszerben dolgoznak. Ők azok, akik pénzelik, termelik, feldolgozzák az anyagot, behozzák, gyorsan továbbszállítják, és helyi utcai dílerok hálózatát működtetik egész Amerikában, aztán minden egyes ügyletért külön százalékot szednek be.”⁴¹ Doki később ezt az összeesküvéselméletet szövi tovább az Arany Tépőfog mindent behálózó szervezkedéséről: „ha az Arany Tépőfog rá tudja szoktatni a vásárlóit a szerre, egy hirtelen fordulattal miért ne adhatna el nekik egy olyan programot, ami segít leszokni? Csak jöjjenek-menjenek, a bevétel megduplázódik, és nem kell aggódni amiatt, hogy miként szerezzenek újabb ügyfeleket – amíg az élet elől Amerikában menekülni kell, a kartell mindig számíthat az új kliensek feneketlen tárházára.”⁴² Ez az alapvetően kapitalista, még hozzá monopóliumszerű vertikális szerveződés bővül ki aztán politikai összeesküvéssé Coy Harlingen történetével, aki nem csupán kétes szándékú erők játékszere lesz, de fizetségül éppen azt kapja, amit az immár lokális (értsd: kaliforniai) szintről nemzetire bővült Arany Tépőfog ajánlani tud: a hazafiság érzetét, drogokat, az új személyazonosságok révén az „újjászületést”, no meg persze egy „új protkót” is.⁴³

A társadalmi szerveződésnek eme összeesküvés-elméleteken átszűrődő, paranoid és ironikus – ha tetszik: poszt-chandleri – víziójából minden idézőjel és fiktív keretelés ellenére kirajzolódni látszik egyrészt Kalifornia, másrészt Amerika allegóriája, még hozzá a regény cselekménye által pontosan kijelölt időben, Reagan első kaliforniai kormányzósága idején, a Watts-lázadás és Charles Manson után, az amerikai új jobboldal megszerveződésével párhuzamosan. Mint arra Casey Shoop egy másik esszéje rámutat, a posztmodern és az új jobboldal kialakulásának időbeli egybeesése, a *reaganomics* [reagani gazdaságpolitika] Kaliforniában történő kikísérletezése, és a politikai kommunikáció teljes strukturális átalakítása alapvetően nyomát hagyta Pynchon egyik korábbi regényén, az 1966-ban megjelent *A 49-es tétel kiáltásán*. Ami felveti annak lehetőségét, hogy Pynchon életművét és a benne kulcsfontosságú szerepet betöltő posztmodern paranoiát politikai keretben, a kurrens politikai változások tükrében és azok eredményeként értelmezzük, még ha a korai Pynchon-szöveg maga nem is oldja fel a Trystero, a központi összeesküvés motívumának a jelentését.⁴⁴ Ahogyan Shoop maga fogalmaz: „Ha visszahelyezzük Pynchont a történeti keretbe és a történeti keretet Pynchon regényébe, akkor kiderül, hogy a paranoia nem csupán az értelmezés működésképtelenségének feltétele vagy betegség, hanem műveiben – és általában: a korszakban – az új típusú politikai cselekvés előremutató alapja.”⁴⁵ Mivel az *A 49-es tétel kiáltása* forrásvidékére visszatérő *Vineland* és a Shoop esszéjének keletkezésével egyidőben megjelent *Beépített hiba* olvasható – mint azt a kritika is számtalan helyen felveti – egy Kalifornia-trilógia részeként, melynek darabjai újra és újra visszatérnek egy fontos történeti korszaknak az életművön belüli átértékelésére, s ekképp jelzik az életmű belső elmozdulásait, így Shoop esszéjének a *49-es tétel kiáltására* vonatkozó kijelentései sajátosan rezonálnak a *Beépített hiba* esetében is. Véleményem szerint egyenesen iránymutató, ahogyan Shoop a posztmodernnek a politikai kontextushoz való viszonyát értelmezi az *A 49-es tétel kiáltása* kapcsán, ezért belátásai – apróbb módosításokkal – kiterjeszthetők a *Beépített hiba* olvasatára is.

Mind *A 49-es tétel kiáltása*, mind a *Beépített hiba* ugyanannak a történeti időszaknak a fiktív kronotoposzát hozza létre, ám jelentős eltérésekkel. Pynchon korai regénye egy évvel a Watts-lázadás után jelent meg, ám egyetlen utalást sem tartalmaz magára az eseményre, mellyel Pynchon külön, világtól való elvonulását részben feladva egy újságcikkben foglalkozik.⁴⁶ A

⁴¹ PYNCHON, *Beépített hiba*, 213.

⁴² PYNCHON, *Beépített hiba*, 256.

⁴³ PYNCHON, *Beépített hiba*, 397-402.

⁴⁴ SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism...”

⁴⁵ SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism...”, 53.

⁴⁶ Thomas PYNCHON, „A Journey into the Mind of Watts”, *The New York Times* 12th June, 1966. [web]

Beépített hiba viszont többször is jelentős történelmi eseményként említi⁴⁷ az afro-amerikaiaknak a hadiipari fejlesztések gerjesztette második bevándorlási hullámának, a rasszista attitűdök következtében kialakult szegregációnak és a rendőrségi diszkriminációnak a nyomán kialakult faji zavargásokat. Ennek tükrében Doki „fehérember afrója” sem pusztán a regényből készült filmváltozat⁴⁸ narrátorának, Sortilège-nek az életmódtanácsára („változtass a hajadon, változtass az életeden”) adott válasz, hanem kontextustól függően különböző értelmezésekre okot adó politikai állásfoglalás, melyet a Watts lázadások leverését megbosszulni vágyó, ezért politikai ellenfelétől, az Arany Tépőfogtól fegyvert vásárolni akaró Tariq Khalil nem véletlenül fixíroz meredten.⁴⁹ A reprezentáció eme krízise – mit is jelentene a „fehérember afrója” egy olyan környéken, ahol éppen az ingatlanfejlesztéseknek, illetve a faji előítéleteknek köszönhetően alig látni afro-amerikaiakat – már *A 49-es tétel kiáltása* című regényben is „a javakra érdemesültek erői és a mindenükből kiforgatottak meg nem nevezett hadai között zajló ádáz küzdelmet”⁵⁰ jelöli. Fokozottan így van ez a *Beépített hiba* esetében is, azzal a jelentős különbséggel, hogy a nézőponti szereplő immár nem egy fiatal, a változásokra rácsodálkozó republikánus (Oedipa Maas *A 49-es tétel kiáltásában*), hanem az „ellenkultúra” képviselője (Larry „Doc” Sportello, hippi magándetektív), aki szerepe szerint – és a chandleri hagyományra visszavezethetően – a morál felett örködné a társadalmi rend keretein belül. Ám a „kirekesztettek” és a „kiválasztottak” a *Beépített hibában* immár ugyanannak a kulturális miliőnek a részei, s a populárisból a tömegkultúrába történő átmenet időszakában gyakran ugyanazokat a kétes jelentésű kulturális termékeket (és drogokat) fogyasztják, melyeket egyre nagyobb mértékben az Arany Tépőfoghoz hasonló, vertikális szerveződésű vállalatok állítanak elő és terjesztenek, és amelyek történetileg egyre nagyobb hatással vannak az egyéni tudatra és a közállapotokra – illetve természetesen a szubjektumok pynchoni, látszólag bináris rendszerére is. Talán ezért is nem tudja Tariq elsőre megítélni, mit is jelentsen Doki „fehérember afrója”: vajon kulturális kisajátítással, vagy éppen ellenkezőleg: politikai állásfoglalással lenne dolga?

A populárisból a tömegkultúrába tartó átmenet eme történeti folyamatának az iskolapéldája a regénybeli Coy Harlingen zenekara, a *Boards*, mely „noha megtartotta hangzását –a hagyományos két gitár, basszus és dob, plusz fúvósszekciót –, olyan gyakran váltogatta a tagjait, hogy csak a szörszálhasogató zenetörténészek tudták számon tartani, ki kicsoda, vagy ki volt valaha. Ami egyébként sem számított, hiszen mára az együttes inkább márkanévvé nőtte ki magát.”⁵¹ Coy és Hope – és velük párhuzamosan Mickey Wolfmann és Shasta Fey Hepworth, illetve afféle mellékszálként Bigfoot Björnsen és társa, Vincent Indelicato – története már csak azért is állhat a regény középpontjában, mert olyan kapcsolat van az ellenkező érdekeltségű csoportokhoz tartozó személyek között, mely – mint Doki „fehérember afrója” – látszólag ellentmond a piac diktálta bináris logikának, illetve destabilizálja annak működését. Hogy nem csupán a románcos történeteknek a lehetőségéről és potenciálisan szubverzív mivoltáról van szó, azt jelzi, hogy Coy és Hope, illetve Mickey és Shasta kapcsolata jó eséllyel visszairódhatnak a kulturális termelés viszonyai közé. Shasta erőfeszítése barátja előkerítésére azzal az eredménnyel jár, hogy Mickey „neoliberális ellenmegtérésen” esik át, és visszatér ingatlanfejlesztőként kifejtett kétes tevékenységéhez. Coy, Hope és Amethyst pedig kísértetiesen emlékeztetnek arra az „egészséges, szőke kaliforniai családra”, akik a regény végén az Arany Tépőfog nevében azt a csereüzletet bonyolítják le Dokival, melyben Coy szabadságának és a románcos beteljesülésnek az

⁴⁷ PYNCHON, *Beépített hiba*, 29, 259, 268, 277.

⁴⁸ Paul Thomas ANDERSON (dir.), *Beépített hiba*, (Warner Bros., 2014).

⁴⁹ PYNCHON, *Beépített hiba*, 22, 25-26.

⁵⁰ SHOOP: „Thomas Pynchon, Postmodernism...”, 82.

⁵¹ PYNCHON, *Beépített hiba*, 172.

ellentételezése éppen a kartelltől eltulajdonított, hatalmas adag, tiszta heroin.⁵² Bigfoot Björnsen és társának kapcsolata ellenben a regény „megoldatlan ügye” marad, amennyiben nem sikerül kideríteni, ki adott megbízást – és főként miért – Vincent Indelicato meggyilkolására, s az erős érzelmi kötődés, melyről Doki is elismerően nyilatkozik minden, az LAPD-vel szembeni ellenérzése dacára, a nyomozót benne tartja a folyamatos gyázmunkában. Mindez arra utalhat, hogy a Puck Beaverton és Einar homoerotikus viszonyától irtózó, és ezért Puckot indokolatlanul zaklató Indelicato és Björnsen között erős érzelmi, és talán erotikus kötődés is lehetett – amit Björnsennak a terápia kontextusában megemlített, komikusan túlfűtött, csokoládémázban banán-fogyasztása karikíroz.⁵³ A *Beépített hiba*ban ekképp úton-útfélen egymásnak feszül a személyközi kapcsolatok mikroökonómiai, és a társadalmi-gazdasági-politikai rendszer makroökonómia szintje, s ezt a kapcsolatot lebegtetni az elbeszélésben lépten-nyomon tetten érhető ironia.

Shoopnak a *49-es tétel kiáltása* és az új jobboldal kialakulása közti párhuzamokat elemző írási további adalékokkal is szolgál a két regény lehetséges összehasonlítási pontjait illetően. Shoop érvelése szerint mind a Reagan megválasztását eredményező politikai kampány során, mind pedig a Pynchon-regény világában Kalifornia olyan helyként tételeződik, ahol „a valóság és a fantázia közötti különbségtétel végül felfüggesztődik”: egy hollywoodi színész lesz az állam harmincharmadik kormányzója, aki maga is filmszerepként tekint tiszttségére, míg Oedipa Maas egy verifikál(hat)atlan összeesküvés nyomába ered halott szeretője, Pierce Inverarity végrendeletének végrehajtása során.⁵⁴ Shoop értelmezésében „az új jobboldal forradalmának kialakulása ellopott levélként kiszúrja a posztmodern kritikusok szemét a korszak alapvető szövegének számító *A 49-es tétel kiáltásában*.”⁵⁵ Ennek a folyamatnak a lényegi elemei a következők: a Leo Bersani nyomán pozitívan, vagyis „depatologizált” módon értelmezett paranoia, a jelentés alapvető bizonytalanságainak kiaknázása; a szabad véleménynyilvánítással szembeni fellépés; a „szabadságjogok” extrém, a szabadság eszméjének ellentmondó módszerekkel történő védelmezése; a politikai kommunikáció és mozgósítás új csatornáinak kialakítása; és az összeesküvés-elméletek politikai célokra történő hasznosítása. Ezek mindegyike (legalábbis utólag) jól felismerhető *A 49-es tétel kiáltásának* egyes motívumaiban.⁵⁶ Mind közül természetesen a legérdekesebb és talán a legegységesebb a Trystero, melynek jelentőségét Shoop abban látja, hogy afféle titkos postai hálózatként köti össze egymással és a közös amerikai örökséggel a kirekesztetteket, miközben az új jobboldal éppen a szövetségi postahálózat kisajátítása révén igyekszik konszolidálni a kiválasztottak politikai és gazdasági hatalmát. Mindeközben Oedipa arról álmodozik, hogy – Mickey

⁵² Lásd: WILSON, „On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption”, 221; PYNCHON, *Beépített hiba*, 464. Mickey Wolfmannról köztudott, hogy „Reagan bőkezű támogatója.” PYNCHON, *Beépített hiba*, 130.

⁵³ Amellett, hogy a név jelentése „kíméletlen”, „neveletlen”, „tapintatlan”, „indiszkrét”, a New Yorkból érkező rendőr lehetséges maffiakötődéseire is utalhat. Björnsen shokobananen-készleteinek nagyságára Dokinak az őrsön tett látogatása során derül fény: PYNCHON, *Beépített hiba*, 189.

⁵⁴ SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism...” 51. Reagan kormányzóként és elnökként végzett tevékenységének megítélése nem csak saját nyilatkozataiban értékelődik „szerepként”, hanem a politológiai értékelésekben is visszaköszön a motívum, így – többek között – Michael Rogin klasszikus monográfiájában. Lásd: Michael ROGIN, *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes of Political Demonology*. (Berkeley, U of California Press, 1987). A verifikálhatóság hiányára utalhat Pynchon regényében Pierce Inverarity neve, mely az igazság (verity) és a ritkaság (rarity) szavak fosztóképzővel ellátott összeolvadásaként is olvasható. A név értelmezését tovább bonyolítja a Pierce (kilukasztani) keresztnév, arról nem is beszélve, hogy a potenciális beszélő nevek használata nem csupán irodalmi kód, hanem sajátos amerikai (vagy még inkább: kaliforniai) szokást tükröz, melyet a kortárs próza előszeretettel aknáz ki – vagy éppen parodizál – saját céljainak megfelelően. Pierce Inverarity nevének instabilitásáról lásd Székely Jánosnak az *A 49-es tétel kiáltásához* fűzött fordítói megjegyzéseit. SZÉKELY János, „Jegyzetek gyanánt”, in PYNCHON, *A 49-es tétel kiáltása*, 191-198, 195-196.

⁵⁵ SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism...” 52.

⁵⁶ SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism...” 65, 56-57, 59, 71, 61. Shoop érvelésében Bersani klasszikussá vált tanulmányára hivatkozik: Leo BERSANI, „Pynchon, Paranoia, and Literature”, *Representations* 25 (1989): 99-118.

Wolfmann tervéhez hasonlóan a *Beépített hibából* – szétosztja Inverarity vagyonát a rászorulók között.⁵⁷

A *Beépített hiba* ezeket a motívumokat konfigurálja újra több, mint negyven év távlatából. Egyrészt a paranoia – A 49-es tétel kiáltásával ellentétben, ahol Mucho Maas alakjában még mindig megfigyelhető patológizált változata – a későbbi regényben már egyértelműen episztemológialag azonos szinten van a valóság bármely más tudati értelmezésével, és nem csak a Doki által „használt” nyomozati módszerként, hanem olyan alapvető szinteken is, mint az elbeszélő térbeli (dez)orientációja:

Bizonyos napokon olyan volt Santa Monicába autózni, mint hallucinálni anélkül, hogy az embernek vállalnia kellene a drog megszerzésével, majd elfogyasztásával járó fáradtságot, jóllehet, bizonyos napokon *bármelyik* drog kellemesebbnek bizonyulna, mint Santa Monicába autózni.

Ma, egy megtévesztően napos és eseménytelen kiruccanás után a Hughes Company területén át – a potenciális amerikai harci övezetek eme svédasztalán keresztül, ahol az összes domborzati formát meg lehetett találni a hegyektől a sivatagokon át a mocsárig és a dzsungelig satöbbi, a paranoiás helyiek szerint a harci lokátorokat finomhangolták rajtuk – Doki Westchesteren és Marinán keresztül hajtott be Venice-be, ahol elérte a Santa Monica-i városhatárt, ott pedig kezdetét vette a legújabb meditációs gyakorlata. Hirtelen egy olyan bolygón találta magát, ahol egyszerre két irányból fúj a szél, egy időben hozza be a párákat az óceánról és a homokot a sivatagból, ezzel arra kényszerítve az óvatlan sofőrt, hogy alacsonyabb sebességre váltsón, mielőtt átlépi az idegen atmoszféra határát, ahol elhomályosult a nappali fény, a látótávolság fél háztömbnyire csökkent, és minden szín, beleértve a közlekedési lámpák fényét is, radikálisan elmozdult a spektrum egy másik tartományába.⁵⁸

A leírásban az „LSD NYOMOZÓIRODA” betűszavának kétértelműsége nyilvánul meg: egyrészt az utazás egyszerre tudati-hallucinatorikus és térbeli (az „L” mint „location”). Másrészt megvalósul benne a „megfigyelés” (az „S” mint „surveillance”) mozzanata a táj és az időjárási viszonyok, valamint a megfigyelőre gyakorolt hatásuk részletes ismertetése révén. Harmadrészt pedig az elbeszélő – részben a harci lokátorok működését utánozva – pontos látteleletet adja egyfelől a benyomások illuzórikus (mivel Kaliforniában vagyunk: filmszerű) mivoltának, miközben a látványt történetileg is lehorgonyozza térben és időben, hiszen az állam gazdaságának felpörgetéséhez azidőtájt a Reagani politika főpróbájaként nagyban hozzájárultak a szövetségi fejlesztések, melyek főleg a konzervatív politika gazdasági bázisát jelentő hadiipart, illetve a rendfenntartó erőket érintették.⁵⁹ Így egészül ki az „L” és az „S” a felderítés „D” betűjével, s adja ki azt az elbeszélői pozíciót, mely ugyan jellemezhető paranoidként, ám minden hallucinatorikus vonása ellenére korántsem teljesen megbízhatatlan, különösen a helyet illető információkat illetően.

A szabad véleménynyilvánítással szembeni fellépésnek, illetve a „szabadságjogok” extrém formában történő megvédésének is megvannak a maguk regénybeli megfelelői, s ezek szintén főként a különböző intézmények – elsősorban az LAPD, az FBI – működésével hozhatók összefüggésbe. Bigfoot Björnsen Dokihoz intézett szólamainak visszatérő motívuma társadalmi és tudatállapotbéli különbségeik hangoztatása mellett a magádetektív jogainak – így a véleménynyilvánításra vonatkozóan – a megsértése, melyet nem csak szóban gyakorol, de becenevét is arról kapta, hogy előszeretettel sérti meg erőszakosan mások magánélethez való

⁵⁷ SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism...”, 71.

⁵⁸ PYNCHON, *Beépített hiba*, 71.

⁵⁹ A regény több ponton is beszámol ezekről a szövetségi forrásból finanszírozott fejlesztésekről. Doki szinte rá sem ismer a szövetségi pénzből átalakított gorditai rendőrsre. Lásd: PYNCHON, *Beépített hiba*, 66.

jogát azzal, hogy rájuk rúgja az ajtót.⁶⁰ A szabadságjogok korlátozása a regényben természetesen végső soron politikai okokra vezethető vissza. Az LAPD (és az Arany Tépőfog) bérgyilkosaként tevékenykedő, „politikai aktivistákra specializálódott” Adrian Prussia karrierjét egy Reagannek tett felajánlással kezdi. Az Adrian történetét elmesélő Puck Beverton szerint a bérgyilkos pályafutása elején tudomást szerzett egy zsarolóról:

Mint kiderült, terjedelmes és részletes feljegyzéseket vezetett egy sacramentói szexhálózatról, és azzal fenyegetett, hogy kitálat, hacsak nem fizetnek neki egy bizonyos összeget, ám túl kisstílű volt ahhoz, hogy megértse: ez ki van zárva, mivelhogy a sztoriban még a kevésbé súlyos állítások is elegendőek lettek volna ahhoz – akár bizonyítást nyernek, akár nem –, hogy Reagan kormányzó teljes apparátusát a mélybe rántsák.

– A kormányzó pályája most felívelőben van, rajta múlik Amerika jövője, valaki pedig nagy szolgálatot tehetne az Amerikai történelemnek.

Jóllehet a lelkén már megszámlálhatatlan élet száradt, sok közülük egy bizonyos Louisville Slugger-baseballütővel való találkozás emlékeként, Adrian belsejében ekkor néma és sorsszerű fáziskésés játszódott le. Valószínűleg az is hozzájárult, hogy mindig a republikánusokra szavazott.

– Nos, pusztán jó amerikai állampolgárként – mondta Adrian – szeretném felajánlani a szolgálataimat, és csak annyi a kikötésem, hogy egy percet se töltsék a sitten.⁶¹

Adrian tevékenysége természetesen nem marad észrevétlen: minden tette után letartóztatják, hogy aztán vádalku révén megússza az igazságszolgáltatást, mert a rendőrségre érkező szövetségi támogatások is a bűncselekmények felderítési arányának függvényei. Adrian áldozatai a szintén szövetségi pénzből épülő autópályák felüljáróinak oszlopaiban végzik bebetonozva, ezzel adva új értelmet a „közösség oszlopa” kifejezésnek. Mi több, ezek az oszlopok jelentős szerepet játszanak abban, hogy az autópálya elkerülje a Watts negyedét, nehogy a(z) (fehér, középosztály-beli) utazóközönség szembesüljön a lázadás emlékével.⁶² Vagyis az összeesküvés Adrian Prussiahoz vezető szálai egyként produktívak politikailag és gazdaságilag. Prussia nem csak az épülőfélben lévő politikai rendszernek a törvénytelen ítéletvégrehajtója, de tevékenysége egyben gazdaságilag is hozzájárul – immár legitim módon – a rendszer különböző intézményeinek és infrastruktúrájának a kiépüléséhez. A szövetségi források megszerzése és a politikai ellenfelek szó szerint történő beépítése az épített környezet fejlesztéseibe a Doki látomásában megidézett popkulturális mítoszt idézi: „A szombat esti horrorfilmekből Doki megtanulta, hogy indián temetőre építkezni a rossz karma legrosszabb fajtája, jóllehet az építkezési vállalkozók, lévén gonosz jellemek, nem törődtek azzal, hová építenek, amíg a telkek vízszintesek és könnyen megközelíthetőek voltak. Doki a legkevésbé sem lepődött volna meg, ha megtudja, hogy Mickey Wolfmann maga is többször vétett a helyek szentsége ellen, s így egyébként is nyomorult lelkét egyik átokkal sújtotta a másik után.” Majd mikor a kérdéses szellemeket vízionálja, Sauncho kérdésére, hogy mit néz, azt feleli „[a] helyet, ahol élek.”⁶³

„CALIFORNIA DREAMING” – AMERIKA ALLEGÓRIÁJA

Shoop értelmezése *A 49-es tétel kiáltásának* és az új jobboldali politikai formáció kialakulásának lehetséges párhuzamairól központi elemként kezeli a regénynek azt a helyét,

⁶⁰ PYNCHON, *Beépített hiba*, 18.

⁶¹ PYNCHON, *Beépített hiba*, 427–428. Adrian később „feketékra és chicanókra, háborúellenes tüntetőkre, egyetemi bombahajigálókra és más, vegyes szoftkomcsi faszfejekre” specializálódik. Lásd: PYNCHON, *Beépített hiba*, 430.

⁶² Erről lásd: PYNCHON, „A Journey”; SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism...”, 76–77.

⁶³ PYNCHON, *Beépített hiba*, 473.

melyet a kritika előszeretettel citál a szöveg egyik kitüntetett önreflexív passzusaként, a szöveggel/szöveggel való posztmodern foglalatalkodás allegóriájaként. A Pierce Inverarityvel Új-Mexikóban látott szürrealista triptichon, Remedios Varo alkotása a világ szövetét varró nőkről és a kép kellős közepén felsejlő baljós alakról egy epifanikus pillanatban sírásra készíti a magatehetetlen Oedipa Maast, akihez hasonlóan a kritika sem nagyon képes a világ textuális mivoltának posztmodern feltételezésén túljutni a regény olvasataiban.⁶⁴ A szövegek világi mivoltát hangsúlyozó Said iránymutatását követő Shoop olvasata éppen abban az irányban hat, hogy Pynchon szövegének látványos gesztusát – hogy nem szól a kép közepén álló, a világ szövetét láthatóan keserves munkával létrehozó nők fölött uralkodó alakról – megpróbálja a regényvilág határait kijelölő hatalmi diskurzus allegóriájaként felfejteni. Az *A 49-es tétel kiáltásában* található festményhez hasonlóan a *Beépített hiba* is egy festménnyel keretezi a nézőponti szereplő szembesülését a hatalommal. A szöveg ebben az esetben nem jelöli egyértelműen a képet, de a leírás alapján minden bizonnyal a kaliforniai Laguna Hills városházájának csarnokában található falfestménnyel van dolgunk. A festmény a hódító tekintetének megörökítéseként is értelmezhető, amennyiben az 1796-ban a későbbi Los Angeles város paradicsomi völgyébe érkező Portolá-expedíció érkezése látható rajta – giccses, kolonialista-történeti-hollywoodi stílusban.⁶⁵ Doki a történet szerint saját klubjában találkozott az Arany Tépőfog érdekeit képviselő Crocker Fenway-jel, aki „művészetbarátnak” titulálja az általa érdektelennek tartott képet bámuló nyomozót, majd megdicséri az öltönyét, melyet eredetileg John Garfield – Doki színészideálja – viselt *A postás mindig kétszer csenget* című filmben. A kulturális kódok iránt teljes közönnyel, de legjobb esetben is iróniával viseltető ügyvédet kizárólag a „hely” metaforájával leírható társadalmi státus érdekli. Dokit is ennek megfelelően oktatja ki az Arany Tépőfog által jelölt összeesküvés tétjéről:

– Arról szól, hogy az ember *a helyén legyen*. Mi – itt széles gesztussal a látszólag körvonalak nélküli homály mélyén rejlő Vendégek Bárja felé intett –, mi a helyünkön vagyunk. Öröktől fogva. Nézzen körül. Ingatlan, vízjogok, olaj, olcsó munkaerő – ez mind a miénk, mindig is a miénk volt. Maga pedig, magából mi marad a végén? Csak egy alak az átutazók tömegében, akik szüntelenül ki-be áramlanak a napfényes Nagy-Los Angelesbe, és majd’ megvesznek, hogy megvásárolják őket egy bizonyos gyártmányú, fajtájú és évjáratú kocsival, egy bikinis szőkével vagy harminc másodpercnyi szörfözéssel egy hullámnak csúfolt vízfodron – akár egy csilis hotdoggal, az isten szerelmére!⁶⁶

Ebben a leírásban nem csupán a „kiválasztottak” újabb pynchoni meghatározására lelhetünk, de arról is fogalmat alkothatunk, hogy hogyan értelmeződik a hatalom nézőpontjából az általuk elfoglalt társadalmi „hely”, a földrajzi lokalitás (a regénybéli Palos Verdes), a természeti javak tulajdonviszonyai (Pynchonnél a *Beépített hibában* az ingatlanpiac) és a termelési viszonyok feletti vertikális uralom (az Arany Tépőfog), valamint az ezek birtoklására való érdemesség [entitlement] együttállásaként. A „helynek” ez az elképzelése teszi Kaliforniát a regényben azzá, ami: képzetté, a kiválasztottak műhelyévé, s a regény cselekményének időkeretein túl, a regény megjelenésének idejéből visszatekintve, a beteljesülő reagani politikai ígéret – és így a nyolcvanas évek – allegóriájává, mellyel szemben a *Beépített hiba* egy hangsúlyosan utópisztikus helyet vonultat fel: Lemúriát.

Lemúria hangsúlyosan fikatív és utópisztikus, csak a hippivilág képzeletében létező mivolta – éppen a szövegvilág hangsúlyosan paranoid-tudati jellege miatt – azonban nem azt jelenti, hogy teljességgel lehetetlen hellyel lenne dolgunk, hanem inkább az Arany Tépőfog

⁶⁴ SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism...”, 53-54; PYNCHON, *A 49-es tétel kiáltása*, 17-18.

⁶⁵ PYNCHON, *Beépített hiba*, 456-457.

⁶⁶ PYNCHON, *Beépített hiba*, 461-462.

által képviselt hatalom ellenpólusával. Lemúria „legpontosabb” leírása Doki egy LSD-s utazásából származik, s ennek megfelelően megadja a „helyet”, rögzíti „megfigyeléseit”, és „felderíti” Shasta hollétét.

Nem volt egészen világos, hogy mikor vette kezdetét, de egy bizonyos ponton valamilyen egyszerű, normális átmenet során Doki egy ókori város élénken megvilágított romjai között találta magát, ami egyszerre volt Nagy-Los Angeles is, meg nem is – mérföldeken át húzódott a távolba, házak házak után, szobák szobák után, melyek mindegyikében lakott valaki. Első pillanatban azt hitte, hogy felismeri az embereket, akikkel összefutott, bár nem mindig tudott hozzájuk neveket társítani. Mindenki, aki a tengerparton lakott, például Doki is, minden szomszédjával együtt annak a katasztrófának a menekültje is volt, meg nem is, amely évezredekkel ezelőtt elsüllyesztette Lemúriát. Miközben biztonságosnak vélt földek után kutattak, letelepedtek Kalifornia partvidékén.

[...]

Miközben a háromdimenziós városi labirintuson haladt keresztül, Doki egy idő után észrevette, hogy az alacsonyabb részek egy kissé nedvesnek tűnnek. Mire a víz már a bokájáig ért, kezdte megérteni. Ez az egész mérhetetlen építmény süllyed. Egyre magasabb szintekre lépkedett fel a lépcsősoron, de a víz egyre emelkedett. Amikor kezdett úrrá lenni rajta a vakrémület, és Vehit átkozta, amiért megint felültette, egyszer csak mélységes tisztaságú árnyként inkább érzékelte, mintsem meglátta Kamukeát, a lemúriai lélekvezetőt... Most mennünk kell, mondta a hang a fejében.

Együtt repültek, közel a Csendes-óceán hullámainak csúcsához. A horizont sötétlett. Valahol előttük élesedni és növekedni kezdett egy fehér folt, és hamarosan egy árbócsudaras szkúner vitorláinak alakját öltötte fel, mely teljes vitorlázatban futott a vízen a friss fuvallat előtt. Doki felismerte az Arany Tépőfogát. *Megtartott*, javította ki Kamukea.⁶⁷

Lemúria eme párhuzamos univerzuma a remény és hit helyeként értelmeződik a sajátos hippi hiedelemvilágban. Erre nem csak a hajót korábbi nevén illető lemúriai lélekvezetőnek, Kamukeának a hajó nevét illető helyesbítése utal (mielőtt átkeresztelték volna, a szkúner a *Megtartott* névre hallgatott, mely arra emlékeztetett, hogy 1917-ben hatalmas robbanást élt túl), hanem az is, hogy Doki később egy álomban – melyet éppen Crocker Fenway telefonhívása szakít félbe – *Megtartott*ként látja viszont a hajót. A *Megtartott* „ismét a régi, megszokott feladatait végezte”, és „[b]ármilyen gonosz szállta is meg valaha, most örökre eltávozott”. A szkúner Sauncho, Doki ügyvédje bocsájtja útjára egy tárgyalótermi összefoglalóra emlékeztető áldás kíséretében: „Bízzunk benne, hogy ez az áldott hajó egy jobb part felé tart, a mélységeket megjárta, a habok fölé emelkedett és bűneitől megtisztult Lemúria felé, ahol az amerikai sors valamely kegyelem folytán nem teljesedett be.” Doki a hajóra képzei Coy, Hope és Amethyst hármását is, ezen összevesznek az álombéli Saunchóval, és ezt a veszekedést – és az álmot – szakítja félbe Fenway telefonhívása.⁶⁸ Azzal, hogy Doki Coy szabadságát kéri Fanwaytól az Arany Tépőfogtól eltulajdonított heroinszállítmányért cserébe, a szöveg logikája szerint tulajdonképpen a Lemúria kínálta hitet és reményt kívánja Coy, Hope és Amethyst románcos története révén valóra váltani, amit aztán Coynak a kívánság beteljesülése után a telefonban meseként tagad le/erősít meg, melyet „valami hippi talált[a] ki”.⁶⁹

⁶⁷ PYNCHON, *Beépített hiba*, 148-150.

⁶⁸ PYNCHON, *Beépített hiba*, 130, 453-454.

⁶⁹ PYNCHON, *Beépített hiba*, 483.

BEÉPÍTETT HIBA A BEÉPÍTETT HIBÁBAN

A regényből készült hollywoodi film – elbeszélői hagyományaihoz híven – ezt a románcos történetet teszi meg a cselekmény főszálává. De Pynchon pályafutásának retrospektív olvasata azt sugallja, hogy ebben az esetben nem csupán hollywoodi kisajátítással, az irodalmi alapanyag fogyaszthatóvá tételével van dolgunk, hanem a románcos történet fontossága eleve kódolva van magában a *Beépített hibában*, maga is afféle beépített hibaként – a történet elkerülhetetlen eseményeként. Coy vágya ugyanis a románcos történet visszaállítására egy ikonikus jelenetben, a könyvek kapcsán merül fel.

Egyik éjjel [Coy] Westwoodban figyelte az UCLA egyik csoportjának, a Bongszívók Forradalmi Brigádjának (a BOFORB-nak) a tagjait, amikor észrevett egy Amethysttel körülbelül egyidős kislányt, aki izgalomtól elakadt lélegzettel állt egy könyvesbolt kivilágított kirakata előtt, és az anyját hívta.

– Könyvek, mama! Könyvek!

Coynak földbe gyökerezett a lába, miközben zsákmánya felszívódott az estében. Mióta berukkolt az Éberekhez, most jutott először eszébe a családja, melyet elhagyott valami olyasm miatt, amit valószínűleg fontosabbnak gondolhatott.

Abban a pillanatban minden világosan látszott: a karmikus hiba, hogy eljátszotta a saját halálát, annak az esélye, hogy az ő segítségével csapdába csalt emberek komoly következményekkel néznek szembe, beleértve az igazi halált is, de a legvilágosabban mégis az, hogy mennyire hiányzik neki Hope és Amethyst – sokkal, elmondhatatlanul jobban, mint amire valamit is számított. Mindenfajta háttér, együttérzés és támogatás nélkül, immár túl későn, Coy egyszeriben vissza akarta kapni a régi életét.⁷⁰

Coy történetének ellenpontjaként ugyanebben a jelenetben derül ki, hogy beszerzésében Shasta főszerepet játszott, és Doki büntudata részben Shasta iránti vonzódásából és ebből adódó vakfoltjából adódik. A könyvekre történő utalás a felismeréshez kapcsolódik a fentebb idézett szövegrészletben, és talán nem véletlen, hogy a lány újra felbukkanásakor Doki erekióját a *Sunday Times* „könyvkritikai rovatával” palástolja.⁷¹

A könyvekre és a kritikára tett utalások itt nem csupán ironikus önreflexív gesztusok a szövegben, hanem annak a tendenciának a kibontásaként értékelhetők, hogy Pynchon korábbi Kalifornia-regénye, a *Vineland* – szemben *A 49-es tétel kiáltásának* hangsúlyos eldöntetlenségével szemben – az „otthon” [„home”] szóval ért véget, és hogy „Pynchon *Súlyszivárvány* utáni regényei mind a közösség/család utópikus víziójával végződnek.”⁷² A

⁷⁰ PYNCHON, *Beépített hiba*, 401.

⁷¹ PYNCHON, *Beépített hiba*, 348. A regénytől eltérően a film megfelelő jelenetében a visszatérő Shasta egy erotikus évődés keretében játékos büntetést erőszakol ki Dokitól, megerősítve Coy románcos történetének ellenpontját kettejük kapcsolatában. Így némileg joggal beszélhetünk a regény egyik kritikusanak kifejezésével élve a *film* „pornifikációjáról.” Lásd: Simon COOK, „Manson chicks and microskirted cuties: pornification in Thomas Pynchon’s *Inherent Vice*”, *Textual Practice* 29.6 (2015): 1143-1146. Cook érvelése eredetileg a regényre vonatkozik, ám abban javarészt eltekint a szexualitás ábrázolásának történeti vonatkozásától, és az általa egy lábjegyzetben megemlített, ám az érvelése szempontjából figyelmen kívül hagyott Reet nagynénitől, Elmina Breeze-Sportellótól, vagyis Doki anyjától, és Sortilege-től. Megítélésem szerint Cook konklúziója, miszerint a regénybeli Kaliforniában „a nők többsége tudja, hogy alapvető elvárás vele szemben a szexuális elérhetőség és promiszkuitás, és csak reméli, hogy Doc Sportellóval és nem Charlie Mansonnal hozza össze a sors,” éppen a Manson-esetnek azt az alapvető bizalomvesztéssel járó hatását nem veszi figyelembe, mellyel a regény maga is elszámolni igyekszik. Lásd: COOK, „Manson chicks”, 1160-1161. Cook érvelése némileg arra hajaz, ahogyan „a *Jelenések könyvére* tett utalások, a vállig érő, vagy ennél is hosszabb hajú férfiak, és a vezetői szórakozottságból eredő veszélyeztetés.” PYNCHON, *Beépített hiba*, 239.

⁷² BENEÁ, „Post-postmodernist sensibilities,” 149.

Beépített hiba ekként nem csupán *A 49-es tétel kiáltásán* végig húzódó politikai allegória műfaji kódokon átszűr, ironikus kibontása, mely történetileg visszafelé, a hatvanas évek végére, a reaganomicsnak az ellenkultúra ellenében történt térnyerésére, Pynchon pályafutását tekintve pedig előre mutat – abba az irányba, melyet a kritikusok általában a „poszt-posztmodern” jelzővel illetnek.

A regény vége is ezt a várakozást erősíti. Mert míg *A 49-es tétel kiáltása* a kérdéses árverésre való várakozással függeszti fel az elbeszélést, és a *Vineland* szimbolikusan, a regény utolsó szavával az *otthonosság* érzetét kínálja, addig a *Beépített hiba*, a Kalifornia-trilógia utolsó darabja a korábbi szövegek által kínált lezárások – vagy inkább azok hiánya – között ingadozik, s a politikai allegóriát egy másik, a történetileg a hatvanas évek végére bekövetkezőtől eltérő jövőbe vetett remény felé terjeszti ki. Az ügyeket egy kivétellel lezáró Doki San Diego felé autózik délnek a ködben, mintha egy festménybe, mert a látási viszonyok miatt „[a] harmadik dimenzióban egyre kevésbé lehetett megbízni”. A körülötte eltűnő táj helyét az egymáshoz felzárkózó autósok, egy „ismeretlen méretű konvoj,” „egy karaván [veszi át] az érzékelés sivatagában”, ahol az utazó mások társaságában keresi a biztonságot. A Crocker Fenway klubjában található festményen Kaliforniába érkező gyarmatosítókat fogadó látvánnyal szemben a konvojban a magányos utazót nem a meghódításra váró táj fogadja, hanem csak a fényeket, a kétdimenziósnak tetsző képben mások helyzetjelzéseit látja. Az úton levésnek ez a magánya és biztonsága, valamint a személyes kapcsolatoknak az alapvető bizonytalansága között sejlik fel aztán a regény végén a jövőre irányuló vágy.

Lehet, hogy akkor napokig így marad, hogy egyszerűen tovább kellene hajtania, végig lefelé a Long Beach mentén, keresztül Orange megyén és San Diegón, át a határon, ahol a ködben senki sem tudja többé megállapítani, ki mexikói, ki angolszász, ki micsoda. De persze az is lehet, hogy mielőtt ez megtörténne, kifogyna a benzin, és akkor el kellene hagynia a karavánt, le kéne húzódnia a padkára, és várni. Hogy történjen valami. Hogy egy elfeledett spangli testet öltön a zsebében. Hogy a kaliforniai közúti rendőrség arra járjon, és úgy döntsön, békén hagyja. Hogy egy nyughatatlan szőke egy Stringrayben megálljon, és felajánljon egy fuvart. Hogy a köd felszáradjon, s hogy ezúttal valamiképpen valami más öltön testet a helyén.⁷³

A regény zárlatában a köd – a kortárs amerikai történelmi fejlemények ellenében – lényegtelenné tenné az etnikai különbségeket, megnyitná az utat a hatalomhoz és szexualitáshoz való, új típusú viszonyuláshoz: egy másik Kaliforniához és Amerikához, ahhoz a poszt-posztmodern érzékenységhez, mely Pynchon késői műveit jellemzi,⁷⁴ s melynek alapja, ahogyan a *Beépített hiba* záróképében is – éppen a kooperatív személyközi kapcsolatok és a bizalom szükségességének feltételezése. Más kérdés, hogy a regény időkeretén kívül eső, a záróképben megidézett vágyakat ellehetetlenítő történelmi események jelzik a vágy nagyon is tudatosan megválasztott tárgyainak elérhetetlenségét a regény világán kívül a történelmi időben: a hetvenes évek olajválsága, a szabad szerelem pornográfiaként történő gazdasági kisajátítása, a drogháborúk, a rendőri brutalitás erősödése, Watergate and Reagan kérdőjelezi meg mindazt, amire Larry „Doc” Sportello vágyik Pynchon könnyedsége ellenére is tanulságos, elrettentő meséjében a hatvanas évek végéről.

⁷³ PYNCHON, *Beépített hiba*, 488-489, 490-491.

⁷⁴ Lásd: BENEÁ, „Post-Postmodern Sensibility.”

Pynchon mellett a posztmodern amerikai regény jelentős képviselője a Magyarországon némileg kevésbé ismert Don DeLillo, kinek munkássága elsősorban a „történeti határhelyzetek” ábrázolásával és azzal a kortárs jelenséggel kapcsolódik össze, melyet a kritika – és a DeLilloval foglalkozó szakirodalom is – a „technológiai fenséges” kifejezéssel illet.⁷⁵ Bár a bevezetőben idézett Rebein az *Underworld* című regény kapcsán egyértelmű elmozdulást vél felfedezni DeLillo pályáján a posztmodernről az etnikai irodalmak irányába,⁷⁶ ezt az értékelést – és főleg annak határozottságát – meglehetősen gyanúperrel kell illetnünk. DeLillo írásaiban ugyanis az 1997-es nagyszabású, a hidegháború történetét egyetlen hazafutás ívébe belevetítő regénye után jelentős változás áll be már a *The Body Artist* című 2001-es, de még inkább a 2003-as *Cosmopolis* című regénnyel.⁷⁷ Míg a *The Body Artist* azt a szerző életművében szórványosan addig is megjelenő tendenciát bontja ki, hogy a szöveg és a test működését állítsa párhuzamba,⁷⁸ addig a *Cosmopolis* egyértelműen a posztmodernről, még pontosabban annak válságáról szól egy sajátos történelmi határhelyzetben – amire leginkább az utal, hogy cselekményét a 9/11-es terrortámadást megelőző, de a dotkom-bukta utáni időintervallumba helyezi. A regény 2003-as megjelenésének történeti nézőpontjából tekint vissza a 9/11-es eseményekre annak elképzelése révén, mi lehetett volna az adekvát válaszreakció, valamint mintegy előre vetíti a 2008-2009-es pénzügyi válságot, jóval annak bekövetkezte előtt.

Talán részben éppen a témaválasztás indokolta annak idején a szövegre adott azonnali negatív reakciókat: a kritikusok egy része túlságosan is didaktikusnak ítélte, afféle túlírt tézisregénynek tekintette a *Cosmopolist*, elmulasztva felmérni annak jelentőségét, hogy DeLillo nem csupán saját szerzői szerepdilemmáira keresi a választ a regény hasábjain, de egyben számot kíván vetni a posztmodern írásmód kérdéseivel is. Így hangoztathatta lesújtó értékelését Walter Kirm, a *GQ* kritikusa a *The New York Times* lapjain a szöveg megjelenését követően:

Óvakodjunk a tézisregénytől, különösen, ha a tézisek elsőbbséget élveznek a regény minden más összetevőjéhez (így a történethez) képest. A *Cosmopolis* intellektuális agyaggalamb-lövészet, melyben sorban puffogatják a méretes célpontokat a levegőbe, hogy aztán a szerző éppen idejében vehesse célba őket és süthesse el jó előre betárazott gondolatait. Amikor megjelenik az elnöki autókönvoj, hogy hátráltassa Packer útját, biztosan lehetünk benne, hogy a határtalan nemzetközi kereskedelem korában működő hatalom illuzórikus mivoltáról szóló esszét olvashatunk hamarosan.⁷⁹

Ilyen és ehhez hasonló kritikák érték a regény nyelvezetét is, melyről Kirm egyenesen azt állítja, hogy „mintha Harold Pinter és Robby, a robot szörnyű együttműködésének” eredménye lenne. A regényről szintén kritikát író John Updike a *The New Yorker*-ben hasonlóan Kirnhöz, ám éppen ellenkező előjellel a *Cosmopolis* gondolatiságát és nyelvét emeli ki, mikor annak

⁷⁵ Joseph M. COMTE, „Writing amid the ruins: 9/11 and *Cosmopolis*”, in John N. DUVALL (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, (Cambridge UP, 2008), 179-192, 183, 186.

⁷⁶ Robert REBEIN, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, (The University Press of Kentucky, 2009), 177-178.

⁷⁷ Don DELILLO, *Underworld*, (New York, Scribner, 1997); *The Body Artist*, (New York, Scribner, 2001); *Cosmopolis*, (New York, Scribner, 2003). Utóbbi magyarul: *Cosmopolis*, fordította: Barabás András, (Budapest, Libri, 2012).

⁷⁸ Erről a tendenciáról lásd: Lilla FARMASI, „[P]ure, dumb canine instinct’: Narrative Space and Motion(lessness) in Don DeLillo’s ‘The Ivory Acrobat’”, in Ágnes Zsófia KOVÁCS & László B. SÁRI (EDS.): *Space, Gender and the Gaze in Literature and Art*, (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017), 47-62.

⁷⁹ Walter KIRN, „Long Day’s Journey into Haircut”, *The New York Times* 13th April, 2003. [web]

„szenvedélyes intellektusát és kifinomult, határozott vonalvezetésű prózáját” dicséri.⁸⁰ Ahogy az már lenni szokott, a korabeli kritika ismét csak a lényegre tapint rá, ám a jelenség felismerésén és meg- vagy éppen elítélésén túl nem hajlandó érdemben foglalkozni vele, annak ellenére, hogy a *Cosmopolis* esetében éppen e kettőnek – a nyelvnek és a gondolatiságnak – az összekapcsolódása érdemes a vizsgálódásra, amennyiben betekintést nyújt a DeLillo-korpusz alakulástörténetének egy fontos állomásába. A pálya íve ugyanis némileg eltér attól, amit Rebein az *Underworld* alapján előre vetít, s ezt mi sem jelez jobban, hogy a *Cosmopolis*ban – mely Eric Packer egy napot átfogó utazást meséli el New York pénzügyi központjából a gyerekkorának helyszínén található fodrászatba – a nézőponti szereplő hazatalálása nem lehet sikeres, mert nem saját, hanem apja életének helyszínére igyekszik visszajutni.

Eric apja [nőtt] itt [~~hött~~] fel. Volt idő, hogy Ericet többször is arra kényszerítette valamilyen erő, hogy idejöjjön, és beszívja az utca leheletét. Ő is érezni akarta a vágyódás fájdalmas fokozatait. De nem a múlt iránti vágyódás, epekedés volt itt a lényeg. Túl fiatal volt ahhoz, hogy efféle érezzen, és alkatilag sem volt alkalmas rá, neki egyébként sem volt itt soha a saját otthona. Azt érezte, amit az apja érzett volna, ha ő állt volna itt, a helyében.⁸¹

Ez persze azért lehet, mert – ahogyan arra már Comte is figyelmeztetett egy DeLillo-interjúra hivatkozva – a történeti érdeklődésű szerző *Cosmopolis* című regénye „a hidegháború vége és a terror korszaka közötti határterületen helyezkedik el”, és a „technológiai fenséges” mellett az érdekli, hogy az úgynevezett „kibertőke és a terrorizmus hogyan küzdenek egymással a világ feletti uralom kizárólagosságáért.”⁸² Éppen ezért a *Cosmopolis* közvetlen kontextusa nem az etnikai szerző identitáspolitikai meghatározottsága, vagy annak megkérdőjelezése – bár, mint azt látni fogjuk, ez sem elhanyagolható a regény értelmezése során –, hanem „[a] technológia és a tőke kölcsönhatása. Az elválaszthatatlanságuk”, illetve ezeknek a történeti időre gyakorolt hatása.⁸³ Mivelhogy tőke, technológia és történelem a *Cosmopolis*ban a DeLillo karrierjében éles stiláris váltást mutató elbeszélői nyelvvel kapcsolódik össze,⁸⁴ ezért értelmezésem elsősorban ennek a nyelvnek eme hármas meghatározottságára, illetve a testhez fűződő egzisztenciális viszonyára koncentrálok.

„PÉNZEGYSÉG LETT A PATKÁNY” – AZ ELÉRTÉKTELENEDEÉS NARRATÍVÁJA

A *Cosmopolis* cselekményét nem véletlenül tűzte célkeresztjébe a kritika: a történet meglehetősen egyszerűnek és kiszámíthatónak tűnik, mind eseményeit, mind irányát tekintve –

⁸⁰ John UPDIKE, „One Way Street”, *The New Yorker*, 31 March, 2003. [web]

⁸¹ DELILLO, *Cosmopolis*, 200. A fordítást a passzus hangsúlyainak megfelelően módosítottam, kiemelve, hogy nem Eric, hanem apja „nőtt itt fel”.

⁸² COMTE, „Writing amid the ruins”, 185-186; Don DELILLO: „In the Ruins of the Future: Reflections On Terror and Loss in the Shadow of September”, *Harper's* Dec. 2001, 33-40.

⁸³ DELILLO, *Cosmopolis*, 35.

⁸⁴ Eric Packer pedig inszomniás állapotában „[t]ermészettudományos szövegeket olvas[ott], meg verseket”. Lásd: DELILLO, *Cosmopolis*, 13. A *Cosmopolis* ajánlása a magyarul elsősorban posztmodern szerzőként ismert, ám életművének teljes ismeretében inkább egzisztencialista hurokat pengető Paul Austernek szól. Auster magyarországi recepciójának ezt az elsősorban a *New York-trilógiára* épülő aránytalanságát próbálja meg helyre billenteni Hegyi Pál Auster-monográfiája. Lásd: HEGYI Pál, *Paul Auster – Fehér terek*, (Szeged, Americana E-Books, 2016). Az austeri életmű értékeléséhez hasonló hangsúlyeltolódások figyelhetők meg az elsősorban posztmodern regényíróként elkönyvelt DeLillo munkásságának értelmezésében is, hiszen – mint arra Paul Gaiimo figyelmeztet – a posztmodern teorémák kritikai használatával és a modernista nyelvi vállalkozások felkarolásával együtt is DeLillót inkább folyamatosan moralizáló, a „Valóssal” kapcsolatot kereső szerzőként gondolhatjuk el. Erről lásd: Paul GIAIMO, *Appreciating Don DeLillo: The Moral Force of a Writer's Work*, (Santa Barbara, Praeger, 2011), 1-21.

természetesen a minimális időrendi és metafikciós bonyodalmaktól eltekintve. Eric Packer, a befektetési bankárok egyik csodagyereke szarkofág-szerűen szigetelt limuzinjában igyekszik eljutni a manhattani lakásából gyermekkorának hajvágószalonjába, s közben a várakozásokkal szemben egyre csak emelkedő jen ellenében játszva veszt el huszonnyolc éves korára felhalmozott hatalmas saját, majd később – emberei tanácsának és a józanésznek ellentmondva – dúsgazdag felesége vagyonát is. Az utat különböző találkozók, szexuális aktusok, és a gazdasági élet és a világpolitika hírei – így az IMF vezérigazgatója ellen élő adásban elkövetett halálos merénylet, Eric barátjának és riválisának, Nyikolaj Kaganovicsnak a halálhíre – szegélyezik, és olyan események hátráltatják, mint az Egyesült Államok elnökének útja a városban, Brutha Feznek, Eric kedvenc szufi rapperének temetési menete, vagy a városban zajló antiglobalizációs tüntetés. Vagyis a szöveg DeLillo-regényhez képest szerény terjedelme ellenére is igen sok minden történik a regényben, ami azonban az elbeszélésben hangsúlyt kap, az ezeknek az eseményeknek a kommentárja. Ahogyan – meglehetősen kiszámítható módon – maga Eric is valóra váltja az útját végig kísérő, testőrei által valósnak ítélt halálos fenyegetést, úgy ezeknek az eseményeknek is fölöttébb kiszámítható a szerepe: lehetőséget kínálnak a technológiai alapokra épülő globális kapitalista gazdaság – a „kibertőke” – különböző aspektusainak leírására és értékelésére.

Ennek az értékelésnek az egyik kulcsa a nyelv és az idő viszonyának visszatérő emlegetése a regényben. Eric úton-útfélen megjegyzéseket tesz arra, hogy a szavak hogyan őrzik az őket történetileg lehetővé tévő – tulajdonképpen megteremtő – gazdasági, politikai, kulturális keretfeltételek letűnt emlékét, s hogy ez hogyan járul hozzá a technológiai környezet folyamatos változásának következtében maguknak a szavaknak az elévüléséhez. Ekképp válik „idejétmúlttá” a „felhőkarcoló” kifejezés egy reménytelen modernista narratíva mementőjeként, mely technológia és természet kapcsolatának ósdi elképzelését, az ember „megfélemlített lelkiállapotának” nyomát őrzi, s az erről a megfigyelésről Eric „palmtopjába” készített feljegyzés is arra emlékezteti a nézőponti szereplőt, hogy az „is olyan tárgy, melynek eredeti kultúrája nagyjából mostanra tűnik el.”⁸⁵ Hasonló módon elavult az „iroda” szó is, mivel „megszűnt a tartalmi telítettsége” – vagyis alapvetően megváltozott a munkavégzés lokális meghatározottsága, s ezzel együtt időbeli korlátai és természete is.⁸⁶ De hasonló a helyzet a „repülőtér”, a „sztetoszkóp”, a „bankjegykiadó automata”, a „mentőautó”, a „pénztárgép”, a nyugdíjazandó „telefon”, az „adóvevő” és a „számítógép” szavakkal – és legfőképpen magával a pénzzel, illetve az annak értékét garantáló anyagi ellentételezés, így például a gyémánttal. Ez utóbbit Eric a „gyémántnegyedben” járva szinte el sem tudja képzelni, hiszen a sok csillogó kő „[c]supa olyan tárgy, amellyel már régen szakított.”⁸⁷ Ahogyan a felesége fogalmaz, „a pénz elvesztette narratív jellegét”, vagyis kihátrált mögüle a neki értelmet adó történet: „[a] pénz időt szül. Pedig valaha fordítva volt.”⁸⁸

A regény – és Eric teoretikusa – paradox módon a posztmodern irányába terjeszti ki a narrativitás eltűnéséről szóló narratívát, és egyenesen úgy fogalmaz, hogy „[k]étely. Végül is mi is a kétely? Te [Eric] nem is hiszel a kételkedésben, már mondtad. A számítógép ereje megszünteti a kételyeket. Minden kételynek múltbéli tapasztalat a forrása, csak hogy a múlt eltűnőben van. Valaha ismertük a múltat, és nem tudtunk a jövőről. Ez az állapot éppen most változik meg – mondta Kinski. – Új időelméletre van szükségünk.”⁸⁹ Mindazonáltal a múlthoz – és a pénz anyagi formájához való egyfajta ragaszkodás is szerepel a regényben, még hozzá Eric szeretője, a műkinszkereskedő Didi Fancher képviseli, aki Eric látogatása alkalmával egy

⁸⁵ DeLILLO, *Cosmopolis*, 18.

⁸⁶ DeLILLO, *Cosmopolis*, 26.

⁸⁷ DeLILLO, *Cosmopolis*, 34, 61, 74, 89, 94, 115, 132, 135, 86.

⁸⁸ DeLILLO, *Cosmopolis*, 102-103.

⁸⁹ DeLILLO, *Cosmopolis*, 113.

posztkoitalis monológban, meglehetősen nosztalgiával idézi fel az „új időelmélet előtti” korszakot.

Meg kellett tanulnom, mit is jelent a pénz – mondta Didi. – Kényelmes gyerekkorom volt. Eltartott egy ideig, mire végiggondoltam, mi is tulajdonképpen a pénz, és tényleg alaposan megnéztem. De aztán elkezdtem odafigyelni rá. Minden egyes papírpénzre, sőt az apróra is. Megtanultam, milyen érzés megkeresni, és milyen elkölteni. Komoly kielégülést szerzett mind a kettő. Segített teljes emberré válnom. De most már megint nem tudom, hogy mi is a pénz.⁹⁰

Ennek a nosztalgikus narratívának és az idő új elméletének metszéspontjában lokalizálható Eric története, aki egyrészt a tőzsdei műveletek révén pénzétől – annak elévülésétől – igyekszik megszabadulni, miközben a folyamatosan emelkedő jen árfolyama dönti halomba pénzügyi birodalmát; másrészt igyekszik értékálló, időtlen – mert a piac logikája alól kivont anyagi javakba, csak számára látható – műkincsekbe: egy privát Rhotko-kápolnába fektetni. Természetesen Eric mindkét törekvése megghiúsul, részben saját mindenhatóságába vetett hite, részben pedig a piac logikájának figyelmen kívül hagyása miatt, hiszen a Rhotko-képeket is a piacról szeretné beszerezni, ám „[a]z a kurva kápolna nem eladó,”⁹¹ részben pedig a pénzpiaci mozgások mintázatainak félreismerése miatt.

A pénz „narratív jellegének” az elvesztését, illetve az általános értékvesztést fejezi ki a *Cosmopolis* mottójául választott Zbigniew Herbert-vers központi metaforája is, miszerint „pénzegység lett a patkány”. A regény a legkülönbözőbb kontextusokban szerepelteti a patkányt, mint mikor Eric Packer és Michael Chin, a valutaelemzője arról élcelődnek, hogy már maga a név is „[n]agy hatást tenne a világgazdaságra.” Ennek a feltételezhetően negatív hatásnak a biztosítéka, hogy a „patkány” – például a nagyvárosi életkörülményekre történő utalása révén – előtérbe helyezné a pénz anyagi mivoltát, szemben a dong vagy a kwacha egzotikus utalásaival és pusztá hangalakjával.⁹² Az anyagi körülményekre tett utalásnak már csak azért is jelentősége van, mert Ericet, illetve elemzőjét és teoretikusát is a látványossá tett, és ennek eredményeként animált – vagyis szinte szó szerint „életre keltett” – pénzmozgások, illetve ezek mintázatainak az előrejelzése nyűgözi le, hiszen Eric Packer tevékenysége egyáltalán nem kapcsolódik a termelés anyagi vonatkozásaihoz.⁹³ Ennek némileg ellentmondva Eric számára a pénzvilág alapja *biológiai* meghatározottságú, s ekképp szabályszerűségei is visszavezethetők természeti mintázatokra. Eric

[f]elfogta, milyen sokat jelent ez számára, az adatok futása, ugrabugrálása a képernyőn. Tanulmányozta a figurális ábrákat, melyek szerves formákat is belekevertek a játékba, lepkét meg nautiluszt. Sekélyes gondolkodásra vallt azt állítani, hogy a számok és táblázatok ridegen elnyomják a szabálytalan emberi energiákat, vagy hogy a pénzpiacok világosan áttekinthető egységeibe préselik be az összes vágyakozást, éjféli veritékezést. Ellenkezőleg: az adattömeg önmagában is mélyen érző, ragyogó jelenség, jól mutatja az életfolyamatok dinamikáját. Olyan, mint a különféle ábécék vagy számrendszerek ékesszólása, s most, a kettes számrendszeren alapuló világban, elektronikus formában maradéktalanul érvényre juthat – ez az a digitális imperatívusz, amely a bolygólakók

⁹⁰ DELILLO, *Cosmopolis*, 43.

⁹¹ DELILLO, *Cosmopolis*, 41.

⁹² DELILLO, *Cosmopolis*, 36-37. A dong Vietnám, a kwacha Zambia hivatalos pénzneme. Mindkét angol szónak vannak azonban szexuális konnotációi: a „dong” méretes férfi, a kwacha pedig női nemi szervet jelöl, miközben pénznemként értve mindkét szó az értéktelenség szinonimája.

⁹³ COMTE, „Writing amid the ruins,” 182.

milliárdjainak minden lélegzetvételét meghatározza. A bioszféra netovábbja. Magában foglalja a testünket, az óceánokat, méghozzá megismerhetően és a maguk teljességében.⁹⁴

Nem nehéz ráismerni ebben a leírásban a kibertőke globális hatalmába és annak totalitásába vetett hitre: hogy a természetet immár kiváltotta, magába foglalta a gazdaság szigorú racionalitása, mely maga lépett a természeti környezet helyébe. Eric ennek a hitnek a feltétlen képviselőjeként tűnik fel a regény elején (mélyen megnyugtatja például, hogy később biztosan eszébe jut az egyik udvarban látott növény, a koronaakác latin neve),⁹⁵ ám a *Cosmopolis* cselekményébe sűrített története éppen a kibertőke immaterialitásából a test materialitásba vezet: Eric ugyan haját vágatni indult, hogy megszabaduljon saját anyagi mivoltának eme rendezetlen jelölőjétől, befejezetlenül hagyott, aszimmetrikus frizurája végül éppen ezt az anyagi mivoltot hangsúlyozza a cselekmény zárlatában.

A „pénzegységgé lett patkány” jegyében a *Cosmopolis* története is a folyamatos elértéktelenedésről/leértékelődésről szól. Nem csupán Eric veszti el saját vagyonát – majd a feleségét – a piaci folyamatok racionalitásába és kiismerhetőségbe vetett csökönyös hitének következtében, de magának az immateriális vagyonnak a leértékelődése is jól nyomon követhető: tulajdonképpen ennek a folyamatnak az egyes állomásai szolgáltatják Eric számára az epifánia lehetőségét, mert – a kritikai véleményekkel ellentétben talán túlságosan is – sok minden történik a regényben, ami alkalmat szolgáltat a heves érzelmi reakcióval kísért felismerésre.⁹⁶ Ezek a felismerések pedig – ismét csak – a leértékelődéssel (és a „patkánnyal”) vannak összefüggésben: mint amikor Eric rájön, hogy a globalizációellenes tüntetők „ugyanazokat a verseket olvassák, mint ő”; ugyanazt a Zbigniew Herbert verset, a „Jelentés az ostromlott Városból”-t, melyből a *Cosmopolis* mottója származik. A leértékelődés így ugyan központi motívuma a kötetnek, ám jelentőségét Eric Packer – afféle vakfoltként, talán éppen a patkány anyagi mivoltában és szimbólumként való megjelenése okán – képtelen megérteni. Saját makacssága, hogy zárja rövidre spekulatív pozícióját a jelen értékének emelkedésével (a dollárral szemben), ugyanannak a kibertőke globális hatalmába vetett feltétlen hitnek a következménye, mely őt magát – a tőzsde fenegyerekét – is létrehozta.

A szakirodalomban a leértékelődésnek ezt a fentebb részletezett jelenségét többen is tárgyalják, így Peter Boxall, aki szerint a *Cosmopolis* és a *The Body Artist* esetében is a jelennek a jövő irányából történő kiüresedéséről, illetve az ettől való szorongásról beszélhetünk. Ahogyan ő fogalmaz:

A *Cosmopolis* [és a *The Body Artist*] kiüresített jelenében a jelen folyton eltűnik a múltba vagy a jövőbe, így hát az idő tapasztalatának velejárója, hogy az ember valahogy folyton lemarad róla. Az ember csak múltbéli visszhangján vagy reflexióján keresztül, vagy a felszínen megjelenő jövő révén közelítheti meg a jelent, mivel maga az idő – melyet nem rontott meg annak „esetleges tagolása” vagy a grammatika – kiszolgáltatottá válik a magától értetődően jelenlévő, mindent uraló, ám mégis megfoghatatlan kiberpiac számára, melyből elszáll, a *The Body Artist* kifejezésével élve, „a jelen utolsó lehelete is”.⁹⁷

⁹⁴ DeLILLO, *Cosmopolis*, 37.

⁹⁵ DeLILLO, *Cosmopolis*, 46.

⁹⁶ Hogy a regény megjelenését követő kritika reakciók pusztán a regény gondolatiságát és nyelvét emelték ki, s nem igazán foglalkoztak azzal, hogy a *Cosmopolis* – afféle ezredfordulós mini-*Ulysses*ként – mennyi mindent zsúfol bele egy napba, maga is a leértékelődés jele lehet: hiszen a regényben is hangsúlyos mediatizáció éppen hogy eltávolítólag hat, legyen szó az IMF elnöke ellen elkövetett halálos merényletről, vagy az önmagát felgyújtó globalizációellenes tüntetőről.

⁹⁷ Peter BOXALL, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, (London & New York, Routledge, 2006), 222.

Ezzel az általános tendenciával állítja szembe a *Cosmopolis* és DeLillo késői műveinek többsége – így a *The Body Artist*, a 9/11 traumájával foglalkozó *Falling Man*, illetve teoretikusabb formában a *Point Omega* és a *Zero K* is⁹⁸ – a testet és annak iszonyatát.

TEST ÉS TERROR

Önmagában az elértéktelenedés motívuma – és vele összefüggésben az idő, a technológia és a posztmodern – természetesen nem tekinthető teljesen újdonságnak DeLillo karrierjében. Kathleen Fitzpatrick egyenesen az „elévüléstől való szorongás” legjelentősebb szerzőjének tekinti DeLillót Thomas Pynchon mellett, amikor a jelenségről szóló monográfiájában kimondottan „műfajként” azonosítja az „elévülésregényt” [novel of obsolescence], és azt a technofóbia, az irodalmi igényű próza és a posztmodernizmus kontextusában kívánja értelmezni.⁹⁹ Bár Fitzpatrick érvelése elsősorban a *The Body Artist* című szöveget megelőző művekre hivatkozik és belőlük eredezteti értelmezését, ha röviden is, de érdemes gondolatmenetét szemügyre venni azért, hogy a többek között a *Cosmopolis*ban is érzékelhető, életművön belüli változásokat értékelni tudjuk. Fitzpatrick három csomópontban véli felfedezni DeLillo és Pynchon technológiával szembeni ellenérzéseinek kifejeződését. Külön fejezetben vizsgálja a kérdéses szerzőknek a géphez [machine] és az elgépiesedéshez, a látványhoz [spectacle] és hálózathoz [network] fűződő viszonyát, és arra a következtetésre jut, hogy a „hatásiszony” [anxiety of influence] ellenfogalmaként bevezetett „elévüléstől való szorongásnak” [anxiety of obsolescence] nem a jelentése, hanem a kulturális funkciója az, ami érdeklődésre tarthat számot. Míg a hatásiszony a múltra, az elévüléstől való szorongás – ahogyan azt korábban láthattuk – a jövőre irányul, ám Fitzpatrick szerint nagyon is a jelenben tölt be hármass funkciót. Egyrészt a posztmodern szerző központi kulturális szerepének elvesztésével kapcsolatos szorongások más tárgyakra történő áthelyezésére, eltolására szolgál, másrészt lehetőséget kínál az irodalmi szerző számára a kultúrkritikai pózban való tetszelgésre és az ezzel kapcsolatos szövegszervező stratégiák kidolgozására és alkalmazására, harmadrészt pedig lehetővé teszi a különböző társadalmi eredetű – a nemi szerepekkel és a faji, illetve az etnikai meghatározottsággal kapcsolatos – szorongások elmaszkolását.¹⁰⁰

Mind a három csomópont, mind pedig a három tendencia jól megfigyelhető a *Cosmopolis*ban is. Eric cselekedeteinek gépies mivolta, elhidegült viszonyai, a világot teljesen meghatározó látvány és az iránta való elragadtatás, illetve a hálózatok egyéneket egymástól elszigetelő mivolta a regény alapvető motívumai. Ami pedig az elévüléstől való szorongással kapcsolatos tendenciákat illeti: jól kitapintható nem csupán a posztmodern elméleti közhelyek jelenléte, hanem az üzleti célú felhasználásuktól és kisajátításuktól való szorongás, a jövőnek a jelen kiüresítéséként megragadható hatása, illetve azoknak a társadalmi problémáknak a jelenléte, melyekért a szöveg maga is a „kibertőkét” teszi felelőssé. Van azonban a *Cosmopolis*nak egy olyan mozzanata, mely egyrészt Fitzpatrick gondolatmenetének kiegészítésére, másrészt DeLillo írói szerepének, vagy magának az „elévülésregény” fogalmának az átgondolására készített. Ez pedig az, ahogyan a *Cosmopolis* – és itt fontos, hogy 9/11 után íródott, de cselekményében a terrortámadás ideje előtti időszakra visszanyúló szövegről van szó – egymáshoz kapcsolja a testet és a terrort, illetve ezek irodalmi ábrázolását.

Az egyfelől a 9/11-es terrortámadás, másfelől a 2008-2009-es hitel- és pénzügyi válság közé ékelődő regény ugyanis már címével is utal arra, hogy Eric Packer útja egy nemzetközi

⁹⁸ Don DELILLO, *The Body Artist*, (New York, Scribner, 2001); Don DELILLO, *Falling Man*, (New York, Scribner, 2007); Don DELILLO, *Zero K*, (New York, Scribner, 2016).

⁹⁹ Kathleen FITZPATRICK, *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*, (Nashville, Vanderbilt UP, 2006).

¹⁰⁰ FITZPATRICK, *The Anxiety of Obsolescence*, 201-202.

szempontból is jelentős pénzügyi központ kellős közepéből a soknyelvű és -kultúrájú Brooklynba vezet.¹⁰¹ Ez az ív – részben Fitzpatrick gondolatmenetének megerősítéseként – az értékvesztés és az ezzel kapcsolatos szorongások története. Maga Eric is a szöveget általában is jellemző értékvesztésen megy keresztül: elveszíti a társadalmi helyzetével együtt járó presztízsét, szántszándékkal megszabadul vagyonától és kiváltságaitól és a számára védettséget biztosító kulturjavaktól. A regény ezt a folyamatot ráadásul egy önpusztító, narcisztikus narratíva keretei között ábrázolja, melynek időszerkezete – benne Patrick halálának és a történet végének korai kijelölésével¹⁰² – nem pusztán ismételi a jövőtől és az „elévüléstől” való szorongást, hanem meg is mutatja, előrevetíti annak lehetséges következményeit. Éppen ezért játszanak jelentős szerepet ebben a folyamatban a különböző testi megnyilvánulások, melyeket a regény – híven a narcisztikus narratíva paradigmájához – jellemzően a szexualitás és a halál kontextusában ábrázol. Ezek a jelenetek a teoretikus reflexiókhoz hasonlóan megakasztják az elbeszélés menetét, hiszen egyként köthetők az Eric Packer olvasmányai által a szöveg legelején kijelölt paradigmákhoz: a természettudományokhoz és a költészethez.¹⁰³ Talán megjelenése idején ezért is tűnhetett a folyamatosan ismétlésekkel és reflexiókkal tagolt szöveg „eseménytelennek” korabeli kritikusi számára, az erőszakos halálesetek és szexuális aktusok relatíve magas száma ellenére. Abban, hogy a kritika kevésbé bizonyult fogékonynak a regényben megjelenő áldozatok – Arthur Rapp, Nyikolaj Kaganovics, az önmagát felgyújtó globalizációellenes tüntető, Torval és maga Patrick – iránt, talán éppen azzal magyarázható, hogy a természetes halált haló szufi rapper, Brutha Fez kivételével egytől-egyig hatalmi pozíciókat betöltő fehér férfiokról van szó.

A testek ábrázolása a 9/11 utáni kontextusban már csak azért is figyelmet érdemel, mert az áldozat (vizuális) ábrázolásának tabuja éppen ebben a kontextusban merült fel a legélesebben.¹⁰⁴ A kérdést a *Cosmopolis* kapcsán egyebek között az is felveti, hogy a regény cselekményét egyébként meglehetősen hűséggel követő filmváltozat két regénybeli kulcsjelenet nem visz színre: a globalizációellenes tüntető önégetését, és Patrick találkozását a

¹⁰¹ Nem csak arról van szó, hogy New York, és közelebbről Brooklyn, a multikulturalizmus központjaként tűnik fel, hanem a *Cosmopolis* elbeszélője a város multiethnikus összetételét a világ különböző tájain lezajlott rémtetteknek és történeti traumáknak tulajdonítja, mint amikor limuzinja sofőrjének, Ibrahimnak a sebesülését vizsgálva azt találgatja, vajon mi okozta a férfi egyik szemének kifordulását. DELILLO, *Cosmopolis*, 205, 210-211. Eric találgatása kézenfekvő teoretikusának fejtegetései alapján, miszerint a kapitalizmus „kierőszakolt rombolás. A régi iparágakat durván kinyírni. Erőszakkal új piacokat szerezni. A régi piacokat új módon kiaknázni [az eredetiben: „re-exploited”, vagyis újra kizsákmányolni]. Rombold le a múltat, építsd a jövőt.” DELILLO, *Cosmopolis*, 121. Mindez annak a szintén a teoretikus által megfogalmazott kijelentésnek a meghosszabbítása, hogy „[a]z üzlet logikus folytatása [extension: kiterjesztése, meghosszabbítása] a gyilkosság.” DELILLO, *Cosmopolis*, 146. Így Eric szimbolikus öngyilkossága annak beismerése, hogy ő maga is felelős a rendszer működ(tet)éséért.

¹⁰² A „Benno Levin vallomása” című fejezet felütése egyértelműen jelzi Patrick halálát és a történet végét, még akkor is, ha a regény utolsó lapjain, afféle „fordított *deja vu*”-ként az elbeszélés a technológia nyújtotta fiktív lehetőségek révén bepillantást enged Patrick gondolataiba, és a realista kronotoposzra rácsafolva lehetővé teszi számára, hogy saját halálát vizionálja: „Basszus, meghaltam”. Lásd: DELILLO, *Cosmopolis*, 75, 256-259.

¹⁰³ DELILLO, *Cosmopolis*, 13.

¹⁰⁴ A DeLillo 9/11-hez fűződő viszonyára vonatkozó kérdést teszi fel Marco Abel is, mégpedig a szerző korábban hivatkozott esszéjét valamint korábbi műveit vizsgálva, és arra a következtetésre jut, hogy DeLillo a *Cosmopolis* írása idején a nyelv ábrázoló képességének válságaként láttatta a terrortámadás következményeit. Ennek fényében nem meglepő, hogy a regény hangsúlyosan a terrortámadás előtti időpontra helyezi cselekményét, s így a jövőtől és az elévüléstől való szorongás 9/11 eljövételére is rávetül. Ez a diegetikus időkereten túlmutató „játék”, a jövőnek az olvasás jelenében aktiválódó emlékezete vonja be a 9/11-es terrortámadás kontextusát a *Cosmopolis* egyes jeleneteinek, így a testek ábrázolásának értelmezésébe. Abel érvelését lásd: Marco ABEL, „Don DeLillo’s ‘In the Ruins of the Future’: Literature, Images, and the Rhetoric of Seeing 9/11”, *PMLA* 18.5 (October 2003): 1236-1250. Christopher Donovan pedig egyenesen amellett érvel, hogy a *Cosmopolis* „a 9/11 utáni világban azt a narratívát testesíti meg, mely életre hívta a terrorista ellennarratívát.” Érvelését lásd: Christopher DONOVAN, *Postmodern Counternarratives: Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O’Brien*, (New York & London, Routledge, 2005), 155.

magatehetetlen testek halmával a filmforgatáson.¹⁰⁵ A filmből kihagyott jelenetek nem csak a vizuális reprezentáció intézményesült rendszerének korlátai irányítják a figyelmet, hanem a *Cosmopolis* szövegének egyik lényegi sajátosságát emelik ki. Patrick elképzelése szerint ugyanis kapcsolat kell, hogy legyen a gazdasági és természeti folyamatok között, s ezek felismerése a piaci siker biztosítója. A *Cosmopolis* szövege negatív módon igazolja vissza Patrick ezen elképzelését, mert kiderül: annak ellenére, hogy folyamatosan hangoztatja, hogy „aszimmetrikus” a prosztátája, nem képes összekötni ezt a felismerést a jen működésével, hiszen csak a szimmetrikus mintázatok veszi figyelembe. Patricknak erre a meggyőződésére utal a korábban már idézett passzus a „figurális ábrák” és a „szerves formák” kapcsolatáról, illetve arról, hogy a piacok működését leíró adattömeg a „bioszféra netovábbja”, s hogy ekként „[m]agában foglalja a testünket”. Az aszimmetrikus mintázatok fontosságára Benno Levin hívja fel Packer figyelmét: „Az egyensúlyt kerested, a szemet gyönyörködtető egyensúlyt, az egyenlő részeket, egyenlő oldalakat. Tudom. Ismerlek. A jent viszont az apró elmozdulásai, kisebb fordulatai alapján kellett volna figyelned. Apró elmozdulások, torzulások. [...] Itt volt a válasz, a testedben, a prosztátádban.”¹⁰⁶

A prosztata már csak ezért is fontos Eric hipochonder, követhető szerepminták hiányában hipermaszkulinná dagasztott énje számára, mert a tudatossággal szemben testi énjének lokalizálható központjává válik a szokásos, napi rendszerességgel végrehajtott orvosi felülvizsgálatok során:

Csupán helyi fájdalom volt ez, de mindent magába olvasztott a környezetéből, szerveket, tárgyakat, utcai zajt, szavakat. Pokoli volt felfogni, hogy mennyire egyenletes, hogy az intenzitása nem változik, és mégsem korlátozódik egyetlen pontra, hanem mintha egy másik agyi góc volna ott, egy ellen-tudat, illetve mégsem az, éppen a húgyhólyagja alsó pontjánál. Eric most innen, belülről működött. Képes volt másra gondolni, másról beszélni, de csakis e fájdalom keretein belül. A saját mirigyében élt, önnön égető biológikumában.¹⁰⁷

Ennek a testi énnak, Eric Packer tőzsdei „jósként” való üzleti ténykedésének és a társadalmi helyzetének az összeütközéséből bontakozik ki a nézőponti szereplő története a *Cosmopolis*-ban, melynek a fordulatát a főszereplő azon elhatározása jelenti a regény második részének végén, hogy „[v]ége hozzáláthatott az életnek nevezett tevékenységhez.”¹⁰⁸ A regény második részében az „életnek nevezett tevékenység” (az eredetiben: „business of living”) tulajdonképpen a piac logikájától való megszabadulás kísérleteként, ehhez a testi énhez való visszatalálás vállalkozásaként bontakozik ki, méghozzá annak a fontos felismerésnek a nyomán, hogy Eric – akiből hiányoznak a „szerzetesi adottságok” – az önmagát a buddhista szerzetesek mintájára felgyújtó globalizációellenes tüntető látványát revelációként éli meg:

...a piaci kultúra ragyogó újításokra képes, hogy át tudja alakítani önmagát saját rugalmas céljaira, és mindent magába olvaszt, ami csak körülötte van.

Most meg – nézzenek oda. Egy égő ember. Eric háta mögött az összes képernyőn ez vibrált. Minden más mozgás közvetítése szünetelt, sehol sem látszott a tüntetők és rohamrendőrök jövése-menése, csak az operatőrök tülekedtek. Változtat ez bármin is? Mindent megváltoztat, vélte Eric. Kinskinnek nincs igaza. A piac mégsem totális. Olyan

¹⁰⁵ David CRONENBERG (dir.), *Cosmopolis*, (Alfama Films & Prospero Productions, 2012); DELILLO, *Cosmopolis*, 126-131, 215-223.

¹⁰⁶ DELILLO, *Cosmopolis*, 37, 248-249.

¹⁰⁷ DELILLO, *Cosmopolis*, 69.

¹⁰⁸ DELILLO, *Cosmopolis*, 139.

nincs, hogy ennek az embernek az életét követelje, vagy hogy azonosuljon a tetteivel. Ilyen szigor, ilyen szörnyűség nem létezik. Ez már kívül esik a piac hatáskörén.¹⁰⁹

Ericnek ebben a felismerésében az is szerepet játszik, hogy az önégetésnek nem pusztán a közvetítésen keresztül lesz tanúja, hanem limuzinjának ablakából szemléli a tőle alig harminc méterre zajló eseményt, s látja, ahogy – számára szimbolikus módon – a férfi „szemüvege beleég a szemébe.”¹¹⁰ A tüntető önpusztító cselekedetének több szempontból is ellenpontja a regényben a filmforgatási jelenet, melynek Eric Packer immár nem pusztán szemlélője, hanem passzivitásában is aktív résztvevője. A jelenet látványa holttesteket imitál, melyek – különösen az önégető öngyilkosság előképével együtt – akár a 9/11-es terrortámadás áldozatait is felidézhetik, pedig csak egy statisztákkal beállított jelenetet vesznek fel egy filmhez.

Az utcán háromszázan feküdtek meztelenül. Betöltötték a kereszteződést, mindegyikük olyan pózban, ahogy épp eszébe jutott, néhányan a szomszédjukra borultak, mások teljesen kiterültek, vagy embriópózba húzták össze magukat, és akadtak köztük gyerekek is. Senki sem moccant, mindenkinek be volt hunyva a szeme.¹¹¹

Ezeknek az embereknek a „szomorú”, „merész” látványa készteti Ericet arra, hogy csatlakozzon a csoporthoz, akikkel együtt nem csupán kiszolgáltatottnak érzi magát, és „meztelenebb[n]ek, mint bármikor élet[é]ben”, hanem visszatál a biológikum valós mivoltához a technológiai környezetben: „állati zsiradékpötty az ipari hulladék között.” A jelenet ráadásul a vizualitás és a piac végére is utal, mert „[v]olt pénz, nincs pénz. Ez az utolsó jelenet, amit fölvesznek, utána bizonytalan időre leállítják a forgatást. Úgyhogy semmi okunk az ünneplésre, ugye?”¹¹² Eric epifániaként éli meg ezt a jelenetet, amire nem csupán az utal, hogy a színen szintén feltűnő feleségével elhálják a házasságot, hanem hogy a jelenet vizualitását fokozatosan háttérbe szorítja a jelenlét testi érzete, s a prosztata fájdalma által jelölt testi énnel szemben Ericben is megszületik a közösséghez való tartozás *érzete*. Érdekes a jelenetet közelebbről is szemügyre venni, mert a *Cosmopolis* – szemben a belőle készült film vizuális diskurzusával – képes megteremteni a nemzetnek mint testek elképzelt közösségének az élményét, alig néhány évvel a terrortámadás után, a múltban bekövetkezett terrortámadás jövőbeli emlékét bevonva a terrortámadás előtti történet értelmezésébe. DeLillo itt ismét csak a történeti határhelyzetek szerzőjeként tűnik fel, de immár nem a múlt viszonylatában (erre lehet példa *A mérleg jegyében* vagy az *Underworld* a Kennedy-gyilkosság és a hidegháború viszonylatában), hanem – vérbeli kortárs szerzőként – a közelmúlt történetének és a jövő kínálta lehetőségek vonatkozásában. Az érzet megteremtésének biztosítéka a jelenetben éppen a látványtól való megszabadulás, melynek első lépése a faji és etnikai jelölőként funkcionáló bőrszín kitörlése: ahogyan kezdetben Eric érzékeli ezek jelenlétét, majd mindent „fekete-fehérben”, vagy inkább „komor monokrómban” lát. Majd a képi-filmes látásmódtól is igyekszik eltekinteni, mert a filmes analógiák „[e]lszigetelték, márpedig nem ezt akarta.”

Közjük akart tartozni, teljes testével, a tetováltak, a szőrös seggűek, a bűdösek közé. A kereszteződés középpontjába vágyott, a visszeres, pörsenéses öregek közé, és szorosan a puklis fejű törpe mellé. Nyilván akadt itt egy-két krónikus sorvadásos betegségben szenvedő is, gyógyíthatatlanok, folyamatosan hámló bőrrel. Aztán itt vannak a fiatal, erős emberek. Mint ő maga is. De odatartozott a halálosan elhízottak közé is, meg a lebarnult, sportos középkorúak közé. A gyerekekre gondolt, akik még a szerepükben is

¹⁰⁹ DELILLO, *Cosmopolis*, 129-130.

¹¹⁰ DELILLO, *Cosmopolis*, 127.

¹¹¹ DELILLO, *Cosmopolis*, 215.

¹¹² DELILLO, *Cosmopolis*, 216-217, 219.

választékosan szépek voltak, madárcsontú, elegáns szépségek. Közéjük tartozott. Aztán ott voltak azok, akik a másik testébe fűrték a fejüket, a mellükhöz vagy a hónaljukba, hogy akár hívatlanul is, de menedékre leljenek. Azokra is gondolt, akik hanyatt fekszenek, az ég felé kitért szárnyal, nemi szervük a világ közepe. Egy sötét bőrű nőnek apró, vörös pötty volt a homloka közepén, a jószerencse szimbóluma. Volt-e köztük olyan, akinek hiányzik egy végtagja, térd alatt kötözték el látványosan a csontját? Hány testen látható műtéti heg? És ki az a begubózott, rasztafrizurás lány, akinek szinte mindenét betakarja hosszú haja, de rózsaszínű lábujjai előkandikálnak?¹¹³

A közösség érzetét az érzékelt testi különbségek ellenére való együvé tartozás akarása biztosítja, melyet ironikusan csak a felvétel vége szakít félbe: „Ennyi!” A végletekig individuális, társadalmilag felfelé szegregálódó Eric Packer, aki a világ legmagasabb, két különböző sebességű és sebességének megfelelően két különböző zenét játszó lifttel ellátott épületében lakik, egyedileg gyártott, golyóálló és hangszigetelt limuzinnal közlekedik New Yorkban, és saját kiszuperált szovjet bombázóval rendelkezik, melyet temetkezési helyéül választana,¹¹⁴ ha csak néhány percre is, de képes a nemzet *testéhez* való szimbolikus tartozásának megélésére. Mindez annak ellenére valósulhat meg, hogy Patrick élettere inkább globális, mint lokális, ő maga pedig inkább világ-, mintsem amerikai polgár.

Vagyis a *Cosmopolis* a központi szereplő epifániáiban jeleníti meg a 9/11-es terrortámadás kapcsán elképzelt ideális nemzeti közösség ideáját, vagyis azt, ahogyan az önfeláldozás radikális gesztusai képesek felülemelkedni a piac logikáján, illetve ahogyan a közösséghez való tartozás a terrortámadás előképeinek tekinthető jelenetben az áldozatokkal való testi-fizikai közösségvállalás aktusában nyilvánul meg. Azzal, hogy DeLillo történetét visszahelyezi 2001 tavaszára, egyben kivonja a nemzet ábrázolásának ezt a paradigmáját a terror elleni háború retorikai befolyása alól, s igyekszik a nemzeti összetartozás és az egyéni felelősség kérdése felől megközelíteni a problémát. Az elbeszélés például kimondottan hangsúlyosan utal arra, hogy Eric az égő ember láttán saját piaci szerepével szembesülve kiemeli, hogy „[o]lyan nincs, hogy ennek az embernek az életét követelje, vagy hogy azonosuljon a tetteivel”, s ennek megfelelően a forgatáson átéltek után saját limuzinjának felégetésétől („*Limousine flambée*”) is eltekint, méghozzá sofőrjére, Ibrahimra való tekintettel.¹¹⁵

Mindazonáltal az égő ember látványakor és a filmforgatási helyszínen átélt epifániák nem tudják feltartóztatni Eric Packer önpusztító történetét, mi több, hozzájárulnak felgyorsulásához. Eric, aki korábban megjegyezte, hogy „[é]pp azért halunk meg, mert hétvége van”, a házassága elhálása után arra döbben rá, hogy „[n]em volt semmi tennivalója. Nem hitte volna, hogy ilyesmi megeshet vele.” A révületéből őt egy pillanatra magához térítő lövés, a Benno Levinnel való találkozás és társalgás már nem tudja eltéríteni, az órája kristálykijelzőjén

¹¹³ DELILLO, *Cosmopolis*, 220-221.

¹¹⁴ DELILLO, *Cosmopolis*, 18, 42, 93-94, 258.

¹¹⁵ DELILLO, *Cosmopolis*, 130, 224-225. A regényből készült filmváltozat érdekesen kommentálja Eric piaci szerepét azzal, hogy a főszerepet az elsősorban az *Alkonyat*-filmek Edward Cullenjét alakító Robert Pattisonra bízta. A vámpírtörténetek áthallásait tovább erősítik a (digitális) „halhatatlanság” és a piacon való élőködés motívumai. Utóbbira jó példa, amikor Eric feleségének megvallja vele szemben elkövetett bűnét, és az asszony a pénz immaterialitását felemlítve egyben férje üzleti tevékenységének jelentőségét vonja kétségbe:

– Először elloptam a pénzt, azután elveszítettem.

– És hol vesztetted el? – kérdezte nevetve a nő.

– A piacon.

– De mégis, hol? – hangzott a kérdés. – Hová lesz a pénz, amikor elveszíted? (DELILLO, *Cosmopolis*, 222)

kivetülő saját halála – a jövő, s benne 9/11 fenyegetése – elől saját testi énjébe, a kezén önmaga által ejtett lőtt seb fájdalmába húzódik vissza, ami az égő ember látványához hasonlóan zökkenti ki önimádatának képzei közül:

De a fájdalom belezavart a halhatatlanságába. Nélkülözhetetlen volt az egyediségéhez, túlságosan is alapvető ahhoz, hogy meg lehessen kerülni, és nem hitte, hogy alkalmas volna számítógépes emulációra. Mindazt, amitől önmaga volt, aligha lehetett azonosítani, még kevésbé adatokká konvertálni, azokat a dolgokat, amelyek ott éltek, ott pörögtek a testében, mindenütt, véletlenszerűen, lázongva, milliárdtrilliósámmra, a neuronokban és peptidekben, a halántékán lüktető érben, érzéki intellektusának irányváltásaiban. Annyi minden történt, mindenesetre ez volt az, aki volt, az anyja melléről lenyalt tej elfeledett íze, az anyag, amit kitüsszent, mikor tüsszent, ez ő, és hogyan válik valaki azzá a tükörképpé, amit egy piszkos ablakban pillant meg, amikor elmegy előtte. A fájdalom által végre megismerte saját magát, közvetíthetetlenül. Nagyon fáradt volt. Ahogyan nagy nehezen markában tartotta a világot, az anyagi dolgok, a nagy dolgok, az igaz és hamis emlékképei, az a homályos rossz közérzet a téli szürkületben, közvetíthetetlen, a sápadt éjszakák, amikor az identitása kipurcant az alváshiánytól, a kis bibircsók, amit minden zuhanyozáskor érez a combján, ez mind ő, és a szappanja, a szaga és a homorú fogása is azzá az emberré teszik, aki ő, hiszen ismeri az illatanyag nevét, amandina, meg ahogy a farka lóg, közvetíthetetlen, és a furcsán fájó térde, a kattánás a térdében, amikor behajlítja, ez mind ő, és még annyi minden, amit nem lehet magasztossá szublimálni, a végtelen elme technológiája.¹¹⁶

Azzal, hogy Eric önmeghatározásának alapja a regény utolsó lapjain a forgatási jelenetben megjelenő nemzeti közösségnek a fentebb értelmezett paradigmájával azonos alapokon nyugszik, s csak az általános-egyedi különbözőségét mutatja, fontos következményekkel bír a *Cosmopolis* lehetséges értelmezéseire vonatkozóan. DeLillo nem csupán a 9/11-es terrortámadás előtti és a „dotkom-bukta” utáni időszakban rögzíti egy lehetséges nemzeti és egyéni önmeghatározás alapjait. Mindeközben „előre” szolidaritást vállal az áldozatokkal, veti fel a globális piaci szereplők felelősségét és ítéli el a terrorcselekményt, ám a regény diskurzusát – éppen az cselekmény és az elbeszélés időszervezetével való játék révén – kivonja a 9/11 utáni agresszív hazafias diskurzus hatóköréből. Így 9/11 nem csupán ábrázolhatatlanként, az „ábrázolás válságaként” jelenik meg a *Cosmopolis* lapjain, hanem az egyébként homogenizáló, a különbségeket figyelmen kívül hagyó globalizálódott piaccal szemben megnyilvánuló, annak jelölési folyamatain felül álló, vagy még inkább alatta megbúvó ontológiai különbségként – az egyén szingularitásaként, illetve az egyének szinguláris különbségeit magába foglaló nemzettestként – jelenik meg a regényben, ahhoz hasonlóan, ahogy Marco Abel azt az „In the Ruins of the Future” című, 9/11 ábrázolásának problémáiról szóló DeLillo-esszéjének elemzésében állítja.¹¹⁷ A *Cosmopolis* azonban Abel gondolatmenetével ellentétben nem a posztmodernről a „neorealista” elbeszélés felé való elmozdulás DeLillo pályáján, hanem visszatérés a szerzőnél a posztmodern alapját jelentő „technológia fenségéstől” – és annak esztétikai valorizálásától¹¹⁸ – az életműben már korábban is jelen lévő testi én és annak fenségességének, a test és a terror kapcsolatának kibontása felé, a poszt-posztmodern irányában.

¹¹⁶ DELILLO, *Cosmopolis*, 256-257.

¹¹⁷ ABEL, „DeLillo’s ’In the Ruins of the Future’”, 1247-1248.

¹¹⁸ Korábban én magam is egyetértettem ezzel a kritikával. Erről lásd: DON DELILLO, *White Noise. Text and Criticism*, Ed. & Introduction by Mark Osteen, (London, Penguin, 1998), xii; illetve: SÁRI B. László, „Joe csikorgó fogsora vagyok”: Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról, (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014), 85-86.

PERIFÉRIÁLIS STRATÉGIÁK A KÖZPONTBAN: A MAINSTREAM SZERZŐ ÉS AZ IDENTITÁS-FOGALOM TALÁLKOZÁSÁNAK KÉT ESETÉRŐL

Az előző két, evidensen és eminensen posztmodern szerzővel foglalkozó fejezetben azokat a stratégiákat vizsgáltam, melyek segítségével a kánon tengelyében álló alkotó a posztmodern állapothoz való megváltozott viszonyára reflektál. Azt, ahogyan Pynchon és DeLillo, egymástól meglehetősen eltérő módon ugyan, de történeti határhelyzetekre reagálnak: Pynchon a historiográfiai metafikció utólagos nézőpontjának kiaknázása révén mélyítve el és bontva ki a korábbi műveiben is központi helyet elfoglaló rendszer- és Amerika-allegóriát, míg DeLillo a korai műveiben már tetten érhető, a nyelv és a test viszonyát firtató kérdésfeltevés költőibb, minimalistább átdolgozása révén. Mind a *Beépített hiba*, mind a *Cosmopolis* esetében erre az átdolgozásra a sajátos időszerkezet adott lehetőséget. Pynchon regénye 2009-ből, történetileg utólagos, ám hasonló határhelyzetnek tekinthető kontextusból beszél a leginkább a reaganomics kialakulásával jellemezhető történeti korszakváltásról az Egyesült Államok történetében, DeLillo pedig közvetlenül a 2001-es terrortámadás előtti időszakra helyezi Eric Packer és a kibertőke rendszerének halálösztrön által vezérelt történetét, ekképp erősítve az áthallásokat a regény és a kontextusául szolgáló globalizáció és terror vonatkozásában. Mindkét szerző az életmű korábbi időszakában már jelen lévő témához – és Pynchon esetében írásmódhoz – tér vissza, s változás is inkább csak a témafeldolgozás mikéntjének eltérő tudatosságában figyelhető meg. Pynchon írásmódja egyre inkább etnikailag és etikailag érzékennyé válik, és fokozott figyelemmel fordul a politikai közösség témája felé. A korábban inkább a tematikus vonatkozásoknak és az elbeszélés szerkezeti kérdéseire ügyelő DeLillo pedig egyre inkább kitüntetett figyelmet szentel a narratíva mikroszintjeinek, a test és a nyelv, a nyelv és a kultúra, a nyelv és a gondolkodás kapcsolatának a globalizálódott társadalmi környezetben, s története középpontjába egy nemzeti allegóriát helyez.

Ehhez hasonlóan szintén belső elmozdulások érhetők tetten a most terítékre kerülő, posztmodernnel hírbe hozható két szerző életművében, kiknek szövegei a posztmodernnek az etnikai irodalmakkal és a minimalizmusmal való határterületein helyezkednek el. Távolról sem szeretném azt sugallni, hogy az itt tárgyalt Philip Roth és Cormac McCarthy munkái jelölnek ki egyértelműen a posztmodern amerikai próza és a másik két nagy kanonikus formáció határait. Amellett érvelnék inkább, hogy fehér férfiként hasonlóan kényszerülnek saját identitásuk és a posztmodern próza identitásának tematizálására, mint a korábban tárgyalt Pynchon és DeLillo. Ahogyan azt az itt következő értelmezések révén bizonyítani szeretném majd, ez egyrészt mindkét szerző esetében tematikus feszültségek felszínre kerüléseként jelentkezik. Rothnál ez az alkotói szerepfelfogás (életművében folyton visszatérő) válságának „végtelen” tárgyalásaként érhető tetten, annak ellenére, hogy terjedelmes életművén belül kitüntetett helyet foglalnak el az olyan, a történelmi és pszichológiai folyamatok ábrázolását összekötő, monumentális ívű, kimondottan reprezentatív érvénnyel fellépő nagyregények, melyek éppen ellentmondanak a reprezentáció válságának. Ilyenek például a késői Zukerman-regények közül az 1997-es *Amerikai pasztorál*, vagy az azt követő, ám annál jóval kevésbé sikerült *Kommunistához mentem feleségül*, 1998-ból. Ezekkel a nagyívű – a historiográfia metafikció hagyományaiból inkább csak a *historiográfiai irányultságot* erőltető, helyenként meglehetősen „férfias” beszédmódot érvényesítő – regényekkel szemben a Roth által az „irodalom végét” jövendőlköző diskurzus is megjelenik. Ilyen szöveg például a *Szellem el [Exit Ghost]* (2009), vagy az itt értelmezésre váró *Kiegészítés [The Humbling]* (2009), melyek éppen a beszédmóddal és annak érvényességével kapcsolatos kételyeket rögzítik. A tematikus feszültségek McCarthy prózájában is jelentkeznek, s ez leginkább a történelmi, kulturális és egzisztenciális határhelyzetek cselekményesítésétől a metafizikai értelemben vett gonosz témája felé való eltolódásban érhető tetten, elsősorban a *Véres délköröket* (1985) követő határvidék-trilógiában

(1992-1998), majd a *Nem vénnek való vidék* (2005) és *Az út* (2006) megjelenésével. McCarthy esetében ez a tematikus hangsúlyeltolódás a *Kiégés* szerzőjével ellentétben nem a nyelvi megformáltság minőségét és autentikusságát érinti, hanem a megszólalás esztétikai modalitását: mint ahogyan azt majd *Az út* kapcsán bizonyítani igyekszem, annak a jelenségnek a megjelenését, amit legjobban talán a „fekete giccs” esztétikai kategóriájának segítségével ragadhatnánk meg *Az út* kapcsán.

ELMONDÁS ÉS LEMONDÁS: A KÉSEI ROTH

Szinte általánosnak tűnik az a kritikai konszenzus, hogy Philip Roth utolsó előtti regénye, a *Kiégés* [*The Humbling*] nem tartozik legsikerültebb szövegei közé, s a korabeli kritikák javarészt abban is egyetértenek, miben áll ennek a Roth-szövegnek a gyengesége. Kathryn Harrison a *The New York Times*-ben arról panaszkodik, hogy Roth „íróként képtelen ellenállni annak, hogy minden elcsépelet férfi-fantáziát színre vigyen”, William Skidelsky pedig egyetértőleg ad hangot annak a véleményének a *The Guardian*-ban, hogy „a regény nemi szerep-ábrázolása [sexual politics] felettébb sértő lehet egyesek számára.”¹¹⁹ Skidelsky még azt is hozzáteszi a regény tartalmi vonatkozásait érintő megjegyzéséhez, hogy a *Kiégés* „finoman szólva is túllép a hihetőség határain,” s ezt a meglátását Michiko Kakutani, a *The New York Times* rettegett kritikus is aláírná, hiszen szerinte Roth meglehetősen hanyagul kezeli a történet eseményeit, s „mintha csak laza csuklómozdulatokkal pipálná ki egy ösztövért, ezer sebből vérző cselekményvázlat fordulatait.”¹²⁰ A kritikákat olvasgatva az embernek az az érzése támadhat, hogy Roth regénye – csatlakozva egy gazdag irodalmi hagyományhoz – nem csupán Simon Axler életvégi válságának [later-life crisis] a kisregénye, hanem a maga száz oldalával Roth hosszú, s a regény megjelenését követően néhány évvel önként befejezett irodalmi karrierjének végső krízisééről tanúskodik. Utólag is ezt az értékelést támasztaná alá, hogy Roth következő regénye, a *Nemesis* [2010], a négy regényből álló ciklus utolsó darabja egyben az utolsó regénye, melyet követően a szerző 2012-ben bejelentette, saját elhatározásából visszavonul az írástól, majd 2014-től a közéleti szerepléstől is.¹²¹ Az öregedő szerző látszólag belátta: karrierje hanyatlásnak indult, s megfogadta kritikusai tanácsát. Megértette – ahogyan fentebb idézett kritikájában Skidelsky fogalmaz –, hogy képtelen megragadni a társadalmi valóságot, s ideje „lassítani”, „eljárni otthonról”, felhagyni „az elnagyolt szövegek” (Harrison), „a botrányos fércművek” (Skidelsky), „a felfújott novellák”, „a jelentéktelen, egyszer használatos irományok” (Kakutani) alkotásával. Vagy inkább arról van szó – és írásomban emellett hoznék fel érveket –, hogy Roth életrajzi ihletésű szereplőinek hagyományához illeszkedve, elsősorban a regény tartalmi vonatkozásait és terjedelmi korlátait figyelembe véve, valamint a szöveg által felkínált formai szempontoknak a szinte teljes mellőzésével a fentebb idézett kritikusok a válságról szóló regényt a válság regényeként látják és látatják, s maguk is a tiszteletlenségnek azt a gesztusát ismétlik, melyet Rothnál kifogásolnak.

Akadnak persze a főtebbiekénél érzékenyebb kritikák is, mint Stephen Abellé a *The Telegraph*-ban, aki amellet érvel, hogy a *Kiégés* a regény első sorában megidézt „prosperói

¹¹⁹ Kathryn HARRISON, „Performance Anxiety”, *The New York Times* November 11th 2009; William SKIDELSKY, „The Humbling by Philip Roth”, *The Guardian* 25th October 2009.

¹²⁰ Michiko KAKUTANI, „Two Storytellers, Singing the Blues”, *The New York Times* October 22nd 2009.

¹²¹ David REMNICK, „Philip Roth Says Enough”, *The New Yorker* November 9th 2012; Robert MCCRUM, „Bye-bye... Philip Roth talks of fame, sex and growing old in last interview”, *The Guardian* 17th May 2014.

pillanattól” adódó helyzetnek a kibontása: Simon Axler tehetsége egyetlen pillanat alatt a „ritka légbe” [„into thin air”] oszlik el.¹²²

Oda a varázs. Elfogyott az ihlete. Bukni se bukott a színpadon, minden alakítása erőteljes volt és sikeres, most mégis itt a szörnyűség: nem tud játszani. Kínszenvedés, ha ki kell mennie a színpadra. Eddig biztosan tudta magáról, hogy nagyszerű lesz, most tudja, hogy csődöt fog mondani. Zsinórban háromszor történt meg ez, s harmadjára már nem érdekelt senkit, nem is reagáltak. Axler nem tudta megszólítani a közönséget. Elsorvadt a tehetsége.¹²³

Ez az állapot, a személyiség varázsának hatalmától való megfosztottság uralkodik el a bukást megelőző Simon Axleren: „Axler komplikált lényét mindenestül a ’ritka lég’ uralta.”¹²⁴ Erre az öngyilkosságba torkolló folyamatra utal a regény eredeti címe, a *The Humbling*, mely szó szerint nem „kiegést”, hanem „megalázódást/megalázkodást” jelent, s arra a történetre utal, melynek során a regény Simon Axlere képtelen megbirkózni azzal, hogy egyik pillanatról a másikra elvesztette mindenét. A kritikusokat éppen a magyar fordítás címében is eltussolt hangsúlyeltolódás aggasztja:¹²⁵ hogy a regény nem foglalkozik Axler „bukásának” okaival, és nemcsak, hogy még említést sem nagyon tesz a lehetséges magyarázatokról, hanem egyenesen tagadja, hogy lennének lélektani jellegű eredői az összeomlásnak. Ahogy a regény narrátora fogalmaz a színész pszichiátriai kezelésének eredménye kapcsán: „Axler nagyon igyekezett, őszintén kutató magában az okok után, hátha visszanyerheti képességeit, de mindabból, amit az együtt érző és figyelmes pszichológusnak elmondott, érzése szerint semmi nem derült ki ’az általános rémálom’ okairól.”¹²⁶ Axler ugyan folytatja a terápiát, ám azt hiábavalónak gondolja: „A nyomorúság egy bizonyos szintjén az ember mindent megpróbál, hogy megmagyarázza, mi van vele, még akkor is, ha tudja, hogy ezzel semmit sem magyaráz meg, csak fűzi az egyik hamis magyarázatot a másik után.”¹²⁷ Az egyéni okok helyett – a színpadi összeomlás, Axler feleségének elköltözése a színész válságának közepette, mert saját, előző házasságából származó, drogfüggő fiának kíván segíteni a nyugati parton, a válás – a regény leginkább nyelvileg tematizálja az időskori krónikus depresszió okait, tulajdonképpen az öregedést magát. Ahogyan Abell megjegyzi:

Roth ügyesen idézi meg a hanyatló létezés entrópiáját: „lassabb a beszédem, lassabb a memóriám.” Az öregséget pusztán a lelassulás felgyorsulásaként is felfoghatjuk, és Roth arra próbál összpontosítani, hogy mi van akkor, ha az élet folytatódik, de elfogy az életerő. A *Kiegész* rövid, de súlyos – és fontos regény „a végről”: hogy hogyan lesz az igenéből [participle] (a vég elérésének folyamatából) főnév [noun] (maga a vég).¹²⁸

¹²² Stephen ABELL, „*The Humbling* by Philip Roth”, *The Telegraph* 23rd October 2009. Az első fejezet címe, a „Ritka lég” utalás Shakespeare *A vihar* című darabjának első jelentése a negyedik felvonásból, melyben Prospero véget vet a szellemek játéknak, s akik eloszolva „már léggé váltak, pusztá ritka léggé” (Nádasdy Ádám fordítása).

¹²³ Philip ROTH, *The Humbling*, (New York: Houghton, 2009), magyarul: *Kiegész*, fordította: Nemes Anna, (Budapest, Európa, 2010), 7.

¹²⁴ ROTH, *Kiegész*, 11. Ezzel összhangban a színház-élet metaforáját megerősítendő, Axler saját színpadi karrierjének kezdetét úgy jellemzi, hogy „[a]ztán egyszer színházi levegőt szívtam. Hirtelen a színpadon kezdtem el élni, színész módra lélegezni.” (ROTH, *Kiegész*, 31.)

¹²⁵ Ezt a hangsúlyeltolódást erősíti a kötet magyar kiadásának nemzetközi mintát követő borítója is, melyen a színházi deszkákra eső reflektorfény (melynek középpontjában nem áll színész) rávetül a regény magyar címére és a szerző nevére, átjárást sugallva ezzel Axler „színpadi hiánya” és Roth lehetséges alkotói válsága között.

¹²⁶ ROTH, *Kiegész*, 14.

¹²⁷ ROTH, *Kiegész*, 15.

¹²⁸ ABELL, 2009.

Véleményem szerint ez az elmozdulás az igenévtől a főnévbe, vagy még pontosabban a főnévből az igenéven át a főnévbe (siker – bukás/kiégés – vég), illetve a folyamat nyelvi leképzése adja Roth regényének lényegét, melyet a regény maga szembeállít a (posztmodern) önreflexió hiábavalóságával, ami maga is reflektál Rothnak a regény kulturális jelentőségének csökkenésével, a szerzői szerepvállalás megkérdőjelezésével kapcsolatos szorongásaira.¹²⁹ Ez a folyamat a regényben az önreflexív mozzanat kiüresedéseként jelenik meg; Rothot immár nem az okok, hanem a következmények érdeklik. Így Axler is ellenáll a terápiás folyamatnak, azt üresnek és hiábavalónak látja, mert csak saját helyzetének (üres) visszatükrözésére képes.

...csak ők ketten voltak a rajzteremben, meg a terapeuta, aki tiszta papírt meg egy-egy doboz színes ceruzát adott nekik, mintha óvodások volnának, és azt mondta, rajzoljanak, amit akarnak. Csak a kisasztalok meg a kisszékek hiányoznak, gondolta Axler. Hogy a terapeuta kedvében járjanak, csöndben dolgoztak egy negyedóráig, aztán megint csak a terapeuta kedvéért figyelmesen meghallgatták, mit mond a rajzokra a másik. A nő kertes házat rajzolt, ő meg önmagát, amint rajzol. – Egy olyan ember képét – felelte a terapeuta kérdésére, hogy mit rajzolt –, aki összeomlott, ezért bevonult a pszichiátriára, ott rajzterápiára jár, és a terapeuta azt mondja neki, rajzoljon valamit. – És ha címet kellene adnia a képnek, Simon, milyen címet adna neki? – Egyszerű. Azt, hogy „Mi a fenét keresek én itt?”¹³⁰

A reflexív mozzanatokkal szemben *A kiégés* minimális cselekménye a Simon Axler szimbolikus és valós halála (öngyilkossága) között eltelt időszak oksági kapcsolatokat felfüggesztő vagy éppen átíró eseményeit hivatott elbeszélni, s ezeknek az eseményeknek a „hihetősége” nagyban függ attól, milyen nézőpontból értelmezzük ezt a folyamatot. A narratíva maga Axler szenvtelenségét imitálva beszél el e két halál közötti időszakot, mely Lacan szerint magának a tragédiának zónája.¹³¹ Hasonlóképpen fogalmaz maga Axler is, amikor az öngyilkosságot – a történet végét megelőlegezve – színpadi előadásként írja le a pszichiátriai intézet bentlakóinak: „– Az öngyilkosság az a szerep, amit ki-ki magának ír – mondta. – Belebújik és eljátssza. Gondosan megrendez mindent: hol fogják megtalálni, hogyan fogják megtalálni. – Aztán hozzátette: – De előadás csak egy van.”¹³² Az öngyilkosság szinguláris eseményével szemben áll a színházi repertoárnak az a tetemes része, mely alapvető drámai helyzetként kezeli az öngyilkosságot (amit aztán estéről estére újra és újra előadnak). Ezeket a darabokat az elbeszélő hosszan sorolja a *Hedda Gabler*től a *Sirályig* és tovább, s Axlerben felmerül, hogy „[e] kéne határoznia, hogy újraolvassa ezeket a darabokat. Igen, minden iszonyattal nyíltan szembe kell nézni. Senki ne mondhasa, hogy nem gondolta végig.” Axlernek azonban végig sem kell olvasnia a nagyrészt repertoárjában szereplő darabokat, hogy felsorolás után közvetlenül a Lacanéhoz hasonló következtetésre jusson, miszerint „[é]rdekes, milyen gyakori a drámákban az öngyilkosság, mintha a dráma alapvető kelléke lenne, amelyet nem okvetlenül a cselekmény, hanem maga műfaj diktál.”¹³³

A műfaji kérdés több szinten is megjelenik *A kiégés*ben. Egyrészt bár evidensen narratív szövegről beszélünk, a második, „Átalakulás” címet viselő fejezetben Simon Axler viszonya Pegeen Mike Stapleforddal színházi előzményekre nyúlik vissza: a színész együtt játszott a lány

¹²⁹ Cynthia HAVEN, „An Interview with Philip Roth: 'The novelist's obsession is with words'”, *The Book Haven*, February 3rd 2014. Roth legerősebb kijelentése az interjúban az, hogy „két évtized múlva az irodalmi aspirációkkal rendelkező regények olvasóinak a száma a latin költészet jelenlegi olvasóiéval vetekszik majd.”

¹³⁰ ROTH, *Kiégés*, 18.

¹³¹ Erről lásd: Jacques LACAN, „The demand for happiness and the promise of analysis,” in *The Ethics of Psychoanalysis. 1959-1960. The Seminars of Jacques Lacan. Book VII*, ed. Jacques-Alain MILLER, trans. Dennis PORTER, (New York & London, W. W. Norton & Co., 1997), 291-301.

¹³² ROTH, *Kiégés*, 16-17.

¹³³ ROTH, *Kiégés*, 32-33, 33, 33.

apjával és anyjával *A nyugati világ bajnoka* előadásában, s az akkor terhes Carol Stapleford – éppen Axler tanácsára – darabbéli szerepe után nevezi el születendő lányát.¹³⁴ Másrészt a lány és az idős színész viszonya nem nélkülözi a teátrális elemeket: szexuális életük meglehetősen szcenírozott leírása mellett Axler hathatós anyagi segítségével a tizenhét évig lesbikusként élő lány külsőleg jelentős átalakuláson megy keresztül, fiús külsejét a heteroszexuális férfitekintet elvárásainak megfelelni igyekvő „nőies” megjelenéssé változtatja. A narrátor Axler szemszögéből a következőképpen fogalmazza meg ezt a helyzetet: „Ő csak abban segít, hogy Pegeen olyan nő legyen, aki öneki kell, ne pedig olyan, aki egy másik nőnek kell. Ezen fáradoznak most mind a ketten.”¹³⁵ Pegeen felbukkanása és kedvessége – Axlernek ad egy pohár vizet, majd vacsorát főz neki¹³⁶ – kimozdítja Axlert lever kedélyállapotából, s kapcsolatuk hatására visszanyeri életkedvét és -erejét, miközben persze kétségei vannak magának a kapcsolatnak a természetét, illetve elsősorban annak hatalmi vonatkozásait illetően annak „performatív” aspektusai miatt. A kapcsolati dinamikát Roth elbeszélése az egyes szám harmadik személyű, nézőponti narráció révén gondosan távol tartja a saját szerzői autoritásával kapcsolatos, interjúiban előszeretettel hangoztatott szorongásaitól, s igyekszik mélyebb, egzisztenciális (vagy éppen egzisztencialista) felhangokkal felruházni Simon Axler történetét. Ez a tendencia leginkább a művészi ábrázolással kapcsolatos fejtegetésekben mutatható ki (mint például a színházi öngyilkosság hitelességét korábban felvető kérdésben), valamint – zsidó-amerikai szerzőről lévén szó – az etnikai marker szinte teljes hiányában,¹³⁷ illetve a hatalom és a szexualitás színpadias játékainak leírásában érhető tetten.

Ahogy arra Maren Scheurer kiváló esszéje rámutat, ezeknek a dilemmáknak a kulcsa Rothnál az, hogy a *Kiegészítés* esetében a csehovi drámaiatlan színház mintázatait hívja segítségül. Ahogyan ő fogalmaz: „Roth a Csehovtól vett jelenet alkalmazása révén a narrativitás, a performancia és a szerző életével ápoltság kapcsolatuk életművében régóta fellelhető motívumaira reflektál.” Ekképp a *Kiegészítés* tétje „nem is annyira a művész hanyatlása, hanem az élet, a halál és a művészet kapcsolata fölötti bonyolult elmélkedés, valamint a színész és a történetmesélő hatalmának kérdőre vonása.”¹³⁸ Ezeknek a kérdéseknek a tetőpontja az, ahogyan a regény narrátora a szöveg utolsó bekezdésében minden átmenet nélkül maga mögött hagyja az immár halott Axler nézőpontját:

Amikor a takarítónő néhány nap múlva megtalálta Axler holttestét a padláson, egy kilencszavas üzenet feküdt mellette a földön: „Arról van szó, hogy Konsztantyin Gavrilovics föbe lőtte magát.” A *Sirály* utolsó mondata. Véghezvitte. A színpad elismert csillaga, a kvalitásairól messze földön híres színész, akiért pályája csúcsán csak úgy tódult a színházba a nép.¹³⁹

Az elbeszélő az utolsó bekezdésben arra szorítkozik, hogy rögzítse, Axler hogyan játszotta el Trepljov szerepét azzal, hogy a Csehov darabjából származó idézetet használta búcsúlevélként. Szemben a posztmodern üres önreflexivitást karikírozó, korábban idézett jelenettel, az intertextuális utalás itt jelentésszerű, amennyiben a csehovi gesztus narratív megidézéséről van szó; annak jelzéséről, hogy – a regényből készült filmváltozattal szemben, ahol Simon Axlernek

¹³⁴ ROTH, *Kiegészítés*, 37.

¹³⁵ ROTH, *Kiegészítés*, 50.

¹³⁶ ROTH, *Kiegészítés*, 42.

¹³⁷ Roth és Axler fehér férfi mivoltát éppen az öngyilkosság kapcsán megidézett daraboknak az európai mivolta jelzi. Axler még csak véletlenül sem tesz utalást az *Othellóra*, vagy más – etnikai csoporthoz köthető – darabra az amerikai színházi repertoárban. Az *A viharra* és *Propero* szerepére tett utalás pedig a darab tizenkilencedik századi amerikai színházi hagyományát idézve éppen az európai gyarmatosító múltat emelheti be az értelmezésbe.

¹³⁸ Maren SCHEURER, „Philip Roth's Chekhovian Formula: Suicide and Art in *The Humbling* and *The Seagull*”, *Philip Roth Studies* 12.6 (Fall 2016): 25-46, 27.

¹³⁹ ROTH, *Kiegészítés*, 102-103.

(és az őt megformáló Al Pacinónak) megadatik a megdicsőülés *a színpadon színre vitt* öngyilkossági jelenet révén¹⁴⁰ – a *Kiégés* ragaszkodik az öngyilkosság evilági, banális, narratív ábrázolásához *az elbeszélhetőség/ábrázolhatóság határain kívül*. A csehovi minta követése egyben azt is jelenti, hogy – ahogyan a *Kiégés* többi fontos szöveghelyén – a jelentős események mindig máshol történnek, és ahogyan az öngyilkosság esetében is, alapvető módon dacolnak a nyelvi színrevitel lehetőségével. A *Kiégés* megpróbál anélkül beszélni a fontos dolgokról, hogy közvetlenül *megjelenítené* őket az elbeszélésben.

A drámai színrevitel és a narratív szöveg feszültségének kiaknázásaként értelmezhető Axler kezdeti, váratlan kudarca is, az a bizonyos „prosperói pillanat”. Egyfelől a tehetség hirtelen elvesztése „az idős kor realitásának beköszöntét és a kétségbeesés eljövételét”¹⁴¹ jelzi narratív módon. Ebben az értelmezésben a két esemény ok-okozati viszonya megfordul, és Axler számára – csehovi módon – lehetővé teszi, hogy a leghétköznapiabb dolgok kiszámítottságán, performatív mivoltán, hiteltelenségén töprengjen el, amitől maga az elbeszélés is fárasztóvá válik, s elveszti drámaiságát. De elképzelhető egy másik magyarázat is: hogy Axler váratlan színpadi összeomlása annak köszönhető, hogy Prospero szerepén keresztül a dráma végre betör az életébe, s mivel korábbi élete javarészt problémamentesnek bizonyult, a szerep addig soha nem látott módon hat ki lelki- és kedélyállapotára. Ez utóbbi értelmezés sem áll távol a csehovi formulától, amennyiben az eredmény szempontjából az ok-okozatiság felcserélése érdemben nem befolyásolja az eredményt, Axler történetének banalitását, mely a regényben a nőkhöz fűződő kapcsolatában jelenik meg.

Korábban esett már szó Axler feleségének az ő történetével párhuzamosan futó drámájáról, de hasonlóan tragikus események szervezik Sybil van Buren élettörténetét, akivel a színész a Hammerton klinikán ismerkedik meg, s akinek tette adja meg a végső lökést Axlernek, hogy végezni tudjon magával; a nő összeszedi magát, és kiskorú lányukat molesztáló férjét hidegvérrel lelövi, a hír pedig érzékenyen érinti a színészt.

Sybil van Buren lett a bátorság mércéje. Axler csak hajtogatta magában a cselekvésre ösztökélő receptet, mintha egy-két egyszerű szó rá tudná bírni, hogy véghezvigye a létező legirrealisabb dolgot: *ha ő meg tudta tenni azt, én meg tudom tenni ezt, ha ő meg tudta tenni azt...* míg végül eszébe nem jutott: úgy kéne tennie, mintha egy színdarabban lenne öngyilkos.¹⁴²

Vagyis ahogyan Axler felesége, Victoria, úgy Sybil van Buren is a gyerekével van elsősorban elfoglalva, már akkor is, amikor korábban a klinikán Axlert kéri meg a gyilkosság végrehajtására.¹⁴³ A kritikák azonban nem is Axler felesége, vagy éppen Sybil van Buren kapcsán kárhoztatják a *Kiégést*, hanem Pegeen Mike Stapleton és szeretői ábrázolása miatt. A regény nemi szerepeket illető ábrázolásával az lenne a probléma, hogy – ahogyan Harrison fogalmaz – az olvasót a szöveg „cinkossá tenné abban az elképzelésben, miszerint egy leszbikus pusztán klisék halmaza lehet.”¹⁴⁴ Ennek az értékelésnek azonban ellentmondanak Pegeen korábbi szeretői, a Prescott Főiskolára őt szerződtető és rabjává váló dékán, Louise, és a férfivá válás útjára lépett Priscilla, Pegeen első élettársa. Ha valami, akkor Pegeen alakja az, ami elgondolkodtató, hiszen őt – kora és Axlerrel folytatott szexuális viszonya ellenére – a történet

¹⁴⁰ Barry LEVINSON (rend.), *Az utolsó felvonás*, (Ambi Pictures, Hammerton Productions, Stonelock Pictures, 2015). A filmváltozat nem csehovi, hanem shakespeare-i megoldást alkalmaz az öngyilkosság színre vitelekor: az Axlert alakító Al Pacino színésztársai teljes megrökönyödésére és a közönség kitörő tapsvihara közepette végez magával a *Lear király* címszerepében.

¹⁴¹ SCHEURER, „Philip Roth’s Chekhovian Formula”, 34.

¹⁴² ROTH, *Kiégés*, 102.

¹⁴³ ROTH, *Kiégés*, 22, 35. A regény nem csak anyaként ábrázolja Sybil van Burent, hanem beszélgetéseiket Axlerrel „apa és lánya” viszonyának mintájára írja le az elbeszélő. ROTH, *Kiégés*, 18.

¹⁴⁴ HARRISON, 2009.

gyerekesnek és, elsősorban szüleihez fűződő viszonya révén, hangsúlyosan gyerekként mutat be. Pegeen éretlensége elsősorban szeszélyként és ezek kiéléseként, afféle acting-outként jelentkezik Axlerrel folytatott szexuális viszonyában, szemben a klinikai betegek passzivitásával. A lelki betegséget a regény úgy mutatja be, mintha a klinikán a dráma szöveg tanulási folyamata, vagy éppen próbája zajlana:

[m]indenki [...] méla csöndben ült, belül feszülten, s magában – a bulvár lélekgyógyászat, az útszéli trágárság, a keresztény szenvedéstörténet vagy a paranoia szókinccsével – elpróbálta a drámairodalom ősi témáit: a vérfertőzést, az árulást, az igazságtalanságot, a kegyetlenséget, a bosszút, a féltékenységet, a rivalizálást, a vágyat, a veszteséget, a megszégyenülést és a gyászt.¹⁴⁵

A pszichiátriai betegek – és az amerikai kultúra – túlzó módon narrativizáló és pszichologizáló irányultságával szemben Pegeen alakja a cselekvésről, a performativitásról szól, legyen szó külsejének (öltözködésének, hajviseletének) átalakításáról,¹⁴⁶ vagy Axlerrel (és másokkal) folytatott szexuális játékaikról.

Pegeen játszmáit – még a legintimebbeket is – a regény hatalmi természetűként ábrázolja, melyből nem hiányzik sem az átélés, sem pedig az előre kiterveltség mozzanata: Pegeen azt a szerepet viszi, amit Axler immár képtelen, viszonyuk pedig az ebből adódó hatalmi aszimmetriára épül. Ennek az egyenlőtlenségnek talán a legszemléletesebb példája az, amikor szexuális együttlétükbe lép egy harmadik fél, s vágyaikat ő kezdi meghatározni, viszonyukat pedig átírja a jelenléte. Ilyen harmadik szereplő Louise, kinek figyelmeztetését, miszerint Pegeen „vakmerő”, „roppant könyörtelen, roppant szívtelen, végtelenül önző és végtelenül amorális,” Axler nem tudja komolyan venni, s találkozásukkor a figyelmeztetést a nő szexuális lényére tett utalással oldja, amikor „vörös valkürnek” nevezi őt, akit később Pegeennel való szexuális együttlétük során is felidéz.¹⁴⁷ A kapcsolatok áttételei tovább bonyolódnak, amikor fény derül arra, hogy Pegeen Axler minden igyekezete ellenre nem szakított leszbikus vonzódásaival. A jelenetet hosszabban idézem, mert a cselekmény számos pontját összekötve az egyik lehetséges magyarázatát adja Axler öngyilkosságának a regény végén. A jelenet értelmezése arra is rávilágít, hogy amire a kritikusok „elcsépelet férfi-fantáziaként”, sértő „nemi szerep-ábrázolásaként” hivatkoznak, az tulajdonképpen nem más, mint a jelentőségét veszített fehér, középosztálybeli, heteroszexuális férfi narcisztikus lelki ökonómiájának kivételése, ami – hatalmától megfosztva – történetének lehetséges lezárását, a szimbolikus és valós halál pillanatának fantazmagórikus egyesülését keresi.

Axler együttlétük során értesül arról, hogy Pegeen kapcsolatuk kezdete óta kétszer is alkalmi leszbikus kalandba bonyolódott, s a következőképpen reagál a lány védekezésére, miszerint „nem előre megfontoltan csinálta”:

– Talán megmondhatnád, Pegeen Mike – mondta Axler, önkéntelenül abban az ír tájszólásban, amelyet azóta nem beszélt, hogy *A nyugati világ bajnoká*-ban játszott –, ha az a terved, hogy folytatod. Jobban örülnék, ha nem – tette hozzá, miközben tudta, reménytelenül kapaszkodik, hogy megtartsa magának, tudta, hogy eddigi buzgalma nevetséges volt, s megpróbálta érzelmeit az ír tájszólás mögé rejtetni. – Mondom, egyáltalán nem gondoltam ki előre – s aztán, vagy mert rátört a vágy, vagy mert el akarta hallgattatni a férfit, tövig szájába vette a farkát, miközben pillantásával rendületlenül a sajátját [dildóját] búvólte, amitől Axler reményvesztettsége, a tudat, hogy ez a viszony

¹⁴⁵ ROTH, *Kiegészés*, 18.

¹⁴⁶ Erről és Axlerben keltett hatásáról szól a regény teljes második fejezete, mely „Az átalakulás” címet viseli. ROTH, *Kiegészés*, 36-67.

¹⁴⁷ ROTH, *Kiegészés*, 62, 65, 67.

csak múló szeszély, hogy Pegeen története alakíthatatlan, Pegeen elérhetetlen, s hogy Axler csak újabb bajt hoz saját fejére, lassan enyhülni kezdett. E kombináció bizarrsága sokakat taszított volna. Csakhogy épp ez a bizarrság volt olyan izgalmas. De a rettegés is megmaradt, a rettegés attól, hogy visszakerül a teljes megsemmisülésbe. A rettegés attól, hogy ő lesz a következő Louise, a szemrehányó, bosszúszomjas ex.¹⁴⁸

Axler törekvése, hogy „összekapcsolja személyiségét, életét, és a szerepet, amit játszik,”¹⁴⁹ ebben a jelenetben karrierje elejére viszi őt vissza, *A nyugati világ bajnoka* előadásához, melyben Pegeen anyjával szerepelt együtt. Színésztársához, aki – miközben lánya Axler szeretője lett – saját nőiségét úgy igyekszik megtapasztalni, hogy az Axler által Pegeennek vásárolt ruhákkal megegyező darabokat vesz maga is, és saját nőiségét lánya kinézete alapján fazonírozza újra – amiről ráadásul a lány be is számol a színésznek.¹⁵⁰ Vagyis miközben Axler vágyakozik Pegeenre és rivalizál a lánnyal, addig retteg attól, hogy „[h]a Pegeen egyszer csak az anyja szemével kezdi látni őt, akkor úgyis mindegy lesz, mit mond, mit csinál,” s hogy Pegeen szemléletváltása a kapcsolatuk végét jelenti majd. Axler visszatalálása karrierje kezdetének szerepéhez, és Pegeenhez fűződő viszonya „Az utolsó felvonás” címet viselő fejezetben már a téveszmék birodalmába kalauzolja a színészt, aki immár gyereket szeretne a lánytól, aki – mint utóbb kiderül – mindeközben az elköltözésen fáradozik.¹⁵¹ A fentebb idézet jelenetnek éppen az az jelentősége, hogy benne Axler „önkéntelen” szerepjátéka és a két nő alakjának hasonlósága révén egymásra vetül a múlt és a jelen: a korábban *A nyugati világ bajnokában* Pegeen szerepét játszó, és lányával, Pegeennel terhes Carol Stapleford alakja, valamint Pegeené, aki az anyja szerepét is meghatározó vizuális ikonná válik annak révén, hogy segít anyjának úgy öltözni, ahogyan Axler öltözteti őt.

Mindezek fényében az a jelentéktelennek tűnő körülmény, hogy Simon Axler öngyilkosságához az erőt a lányukat szexuálisan bántalmazó férje ellen előre megfontolt gyilkosságot végrehajtó Sybil van Buren tettéből meríti, arra utal, hogy a színész öngyilkosságának banális, szintéren kívüli színrevitele egy incesztuózus fantáziára kirótt büntetésként értelmeződik a képzeletében, melynek révén lehetősége nyílik egy élettörténetét és egy drámai alaphelyzetet összekapcsoló szerep eljátszására. Az, hogy az öngyilkosság – csehovi mintát követve – a színpad mögött történik meg, s az elbeszélés csak beszámol a holttest megtalálásáról és a búcsúlevél tartalmáról, azt jelzi, hogy „Csehov lefojtott színházi meséje talán nem azért bűvölte el Rothot, mert saját elhallgatását hirdeti, hanem mert a színházat a reflexió és a narrativitás irányába viszi el.”¹⁵² Ha ehhez azt is hozzávesszük, hogy az utolsó előtti regény Rothnak az irodalom válságáról és saját, fehér, középosztálybeli, heteroszexuális szerzőként való jelentőségéről is szól, akkor nyugodtan kijelenthetjük, hogy *A kiégés* megírása éppúgy alázatos lelki folyamat lehetett, mint ahogy a szöveg olvasása is az kellene, hogy legyen.

A POSZT-POSZTMODERN ESZTÉTIKÁJA MCCARTHYNÁL: AZ ÚT ÉS A „FEKETE GICCS”

A Philip Roth-tal egyivású Cormac McCarthy sokan az egyik, ha éppen nem a legnagyobb élő amerikai írónak tartják, s ebben talán nincs is semmi meglepő, ha csak az nem, hogy olyan – egymással homlokegyenest ellentétes politikai és kulturális nézeteket valló – irodalmi közszereplők osztoznak eme véleményükben, mint mondjuk Harold Bloom és Oprah Winfrey.

¹⁴⁸ ROTH, *Kiégés*, 70-71.

¹⁴⁹ SCHEURER, „Philip Roth’s Chekhovian Formula”, 31.

¹⁵⁰ ROTH, *Kiégés*, 59.

¹⁵¹ ROTH, *Kiégés*, 95, 101.

¹⁵² SCHEURER, „Philip Roth’s Chekhovian Formula”, 37.

McCarthy afféle amerikai kulturális közös nevezőnek tűnhet, ám hogy miért, annak akár olvasónként is nagyon különböző okai lehetnek: mindenki mást és másképp értékelhet szövegeinek sajátosan *amerikai* mivoltában. McCarthy pályája azonban Roth elköszönésével és nemrégiben bekövetkezett halálával, illetve az életművében megfigyelhető témák felbukkanásával és eltűnésével ellentétben inkább egy ívet ír le, s ebben a regényeiből készült filmes adaptációk nyomán a kulturális fősodorhoz való közelítése mellett az is jelentős szerepet játszik, hogy életművének alakulása – ha nem is éles fordulatot, de – jól detektálható irányt vett a mai napig főműnek tekinthető, 1985-ben megjelent *Véres délkörök* óta. Mindamellett nyilvánvalóan összekovácsolja az életművet az amerikai nemzettudat sajátos átértelmezése, még akkor is, ha a hagyományos amerikai jelölők nem, vagy legalábbis nem mindig expliciten jelennek meg a szövegekben, mint például a hamarosan értelmezésre kerülő, *Az út* című regényének azon jelenetében, amikor az apa áhítattal nyújtja át fiának a posztapokaliptikus tájban való bolyongásaik során a kifosztott szupermarket ital-automatájában fellelt, talán utolsó érintetlenül maradt kólát.¹⁵³ Vagyis arról van szó – és a dobozos Coke (nem pedig Pepsi) jó példája ennek –, hogy McCarthy szövegei sajátos módon, többszörös metonimikus helyettesítéseken keresztül kontextualizálják újra az amerikai nemzeti tudatot. *Az út* esetében a Coca-Cola egy, a fikció szerint letűnt világ (Amerika, a globalizálódott fogyasztói társadalom) jelölője egy olyan „valóságban”, mely másról szem szól, mint e fikció szerint letűnt világról. A gyakran posztmodern és/vagy minimalista westernregény és a déli gótika hibridjeként aposztrofált határvidék-trilógia¹⁵⁴ darabjai is sajátos körülmények között szerepeltetik a műfajjal társítható stílári és tematikus elemeket, és sajátos átmenetet képeznek az életmű súlypontjában álló *Véres délkörök* és a kései, poszt-posztmodern művek között.

Hogy ezt az ívet megérthessük, ahhoz – ha röviden is, de – ki kell térnem a határvidék-trilógia rövid jellemzésére, mielőtt *Az út* értelmezését elővezetném. A műfaji megjelölés nyomán az angolul kicsit is értő (és némileg tájékozatlan) olvasó a „határvidék” kapcsán elsőre minden bizonnyal a *frontier* kifejezésre asszociálna, és a lakatlan(nak mondott) területek elfoglalására, valamint a nyugati terjeszkedésre gondolna. A trilógia esetében azonban a „határvidék” a „border”, vagyis „államhatár” kifejezést takarja, s nem a meghódításra váró, gyakran Amerika „hőskorával” összefüggésbe hozott időszakot és az arra jellemző nyugati mozgást jelöli. A regények dél – és egy másik kultúrával és nyelvvel való találkozás – irányába mutatnak, világuk időben is elkülönül a nagyjából a hosszú tizenkilencedik század idejére datálható folyamattól, melynek mítoszát egy korábbi McCarthy-szöveg, a *Véres délkörök* forgatta ki a sarkaiból. A *Vad lovak* (1992), az *Átkelés* (1994) és *A síkság városai* (1998) című regények szereplői már a második világháború előtt, alatt és után járnak át az Egyesült Államok déli határán keresztül Mexikóba – oda és vissza, hogy aztán mindnyájan megsínylődjék a bennük a határátlépés nyomán keletkezett változást. Miközben a regények eredeti megjelenésének idején éppen az ellentétes irányú mozgás (az illegális bevándorlás) számított leginkább témának az amerikai közbeszédben, s hozta később magával – a terrorizmus elleni területi védekezés retorikájával megtámogatva – a határoknak (egyébként teljességgel embertelen és haszontalan) fizikai megerősítését, addig a trilógia egy korábbi időszakra tehető, és jellemzően az ellenkező irányú átkelésről beszél. S eközben persze javarészt feltárja a migráció okait és a koloniális elvágyódás motívumait: hogy kamasz cowboyok miért indulnak irracionális, lehetetlen és öncélú vállalkozások keretében el az Egyesült Államokból.

Ahogy az a fentiekből is kiderülhet: McCarthy prózája a legtöbb kortárs szerző szövegeivel ellentétben sosem expliciten beszél kortárs témákról, hiszen történetei szinte

¹⁵³ Cormac MCCARTHY, *The Road*, (New York: Alfred A. Knopf, 2006), magyarul: *Az út*, fordította Totth Benedek, (Budapest, Jelenkor, 2018), 21-22.

¹⁵⁴ Erről lásd: Andrea SZABÓ F.: „Cormac McCarthy’s Gothic Westerns.” In Ágnes Zsófia KOVÁCS, László B. SÁRI (eds.): *Space, Gender, and the Gaze in Literature and Art*. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, 201-223.

sohasem kortárs környezetben játszódnak, ám a szövegek mégis kortárs jelenségekhez kapcsolódva – ám a témát időben és térben kimozdítva, egyáltalán *nem kortárs* irodalomként pozicionálva magukat – mesélnek valamit a kortárs Amerikáról. Többek között ezért okoz nehézséget McCarthyt és műveit elhelyezni a kortárs amerikai próza térképén, hiszen művei írásmódjukat tekintve valahol a minimalizmus és az evolúciós narratíva keretei között értelmezett posztmodern próza határvidékén helyezkednek el, miközben sajátos etnikai-regionális jegyeket is mutatnak.¹⁵⁵ Ahogy McCarthy pozicionálásával, úgy értelmezésével is problémák adódhatnak, mert – egyáltalán nem meglepő módon – szinte minden irodalmi szereplő a saját kulturális és politikai beágyazottságának megfelelően allegorizálja a saját elképzelései és céljai mentén. Ebben sincs semmi érdemlegesen új, hacsak az nem, hogy az esztétikailag igen erős koncepció mentén felépülő McCarthy-szövegek mennyire alkalmasnak tűnnek erre a fajta kisajátításra, s hogyan aggathatnak rájuk egymásnak teljességgel ellentmondó címkéket. Mint például a sokak szerint – szerintem is – legerősebb szöveg, a *Véres délkörök* esetében, melyet egyesek szélsőségesen nihilista, mások pedig végletesen morális szövegnek, az amerikai elhivatottság és morális felsőbbrendűség kegyetlen kritikájának, megint mások pedig a nyugati irodalmi hagyomány esztétikai betetőzésének tartanak. Ahogyan az is elképesztő, hogy hogyan hozhatnak létre egymástól szélsőségesen eltérő szerzői konstrukciókat az életmű tengelyébe különböző művet állító „értelmezők.” Ha már szóba hoztam az egyik legbefolyásosabb, az irodalmi piacra is alapvető hatást gyakorló médiaszemélyiséget és az egyik legkonzervatívabb amerikai irodalmárt: *Az út* megjelenése után a szerzővel hosszabb interjút készítő Oprah Winfrey éppen azokat a humanista értékeket (az apa-fiú viszonyt) állítja az előtérbe, melyek tagadása a *Véres délkörök* esetében borzasztja Bloomot, és amit mellel elengedhetetlenül fontosnak vél a regény esztétikai vonatkozásainak tekintetében.¹⁵⁶ Vagyis McCarthy esetében talán nem is közös kulturális nevezőről, hanem inkább legkisebb közös többszörösről kellene beszélnünk: olyanok is értéket találnak a szövegeiben (egyikben vagy a másikban), akik szinte semmi szín alatt nem vállalnának egymással politikai és kulturális közösséget.

Ezek az értelmezési és értékelési problémák McCarthy esetében éppen úgy származtathatók a kontextusból, mint magukból a szigorú esztétikai elvek szerint építkező szövegekből. Ugyanis abban a némileg túlzó – mert az angol nyelvű irodalmakat pusztán az amerikaiakra szűkítő – értékelésben McCarthy csodálói és bírálói is maradéktalanul egyetértenek, hogy a rá legjelentősebb hatást gyakorló Faulkner után ő volt az, aki képes volt az angol irodalmi nyelv megújítására, annak formateremtő képességének maximális kiaknázására. Ennek a szigorú esztétikai és morális elvként is megnyilvánuló megtestesülése a McCarthy-mondat, mely távolról sem merül ki pusztán a vesszők elhagyásában a többszörös összetételek közül, vagy az angolban a párbeszédek jelölésére használt idézőjelek mellőzésében.¹⁵⁷ Ha így

¹⁵⁵ Maga McCarthy is az irodalom evolúciós felfogása mellett érvel, s az intertextuális utalásokból épült irodalmi hagyományt teszi meg a szövegek értelmezési keretének. Ahogyan interjúi egyikében megjegyzi: „A regény élete a korábban írott regényeken múlik.” Idézi REBEIN, *Hicks, Tribes*, 116.

¹⁵⁶ Erről lásd Harold Bloomnak az általa szerkesztett kritikai szöveggyűjteményhez írt bevezetőjét: Harold BLOOM, „Introduction”, in Harold BLOOM (ed.), *Cormac McCarthy. Bloom's Modern Critical Views*, (New York, Infobase, 2010), 1-8.

¹⁵⁷ Éppen ezért nehéz a szövegek magyar fordítását értékelni: ideális esetben a magyarul létező faulkneri (melville-i, dosztojevszkiji) nyelvhez képest kellene McCarthy fordítójának szövegenként megteremteni a szerző nyelvét, erre azonban a jelenlegi irodalmi – vagy még inkább: könyvpiaci – viszonyok között vajmi kevés az esély. A trilógia magyar fordítását például eleve hárman – sorrendben: Szentgyörgyi József, Totth Benedek és Galamb Zoltán – jegyzi, és néhány apróságtól eltekintve nem nagyon találni kivetnivalót a munkájukban. De talán csak az *Átkelés* esetében és *A síkság városai* néhány részénél éreztem azt, hogy a magyar szöveg kísérletet tett volna erre a nyelvtերemítésre – megítélésem szerint nem feltétlenül sikeresen. Kortárs szerző esetében azonban az idő nagy úr: a fordító kiválasztása sok esetben esetleges, a szerkesztési folyamat gyors, nincs idő megérlelni a szöveget, várni, míg rájövünk a nyitjára vagy a gyakorlatban eltanuljuk a módját annak, hogyan is működik az eredetiben a nyelvi forma, majd kikísérletezzük annak magyar megfelelőjét. Az egyik legjobb kortárs amerikai író

lenne, a szerzőt jogosan érhetné a formalizmus vádja, melyet burkoltan ő maga utasít vissza, amikor – némileg tájékozatlanul – azért jelenti ki Proustról és Henry Jamesről, hogy Melville-llel, Dosztojevszkijjal és Faulknerrel szemben számára nem hordoznak irodalmi értékeket, mert szövegeik nem „élet és halál” kérdéseiről szólnak.¹⁵⁸ Vagyis a McCarthy-mondat – és ez nyilvánvalóan kiderül a filozófiai kérdéseket expliciten fejtegető passzusokból, mint amilyen például *A síkság városai Epilógusa*,¹⁵⁹ vagy az összes lovakkal foglalkozó passzus a trilógián belül – egzisztenciális tétellel bír. Az egzisztenciális kérdésfeltevés lényege pedig a mondat látszólagos tagolatlanlansága – valójában az olvasás során megszülető tagolás igénye – és a szöveg allegorikus-parabolisztikus szerkezete közötti feszültségben keresendő. Mert az olvasónak szinte meg kell tanulnia menet közben az éppen olvasott mondat grammatika rendjét ahhoz, hogy a szöveg értelmet nyerjen, s ez a megnövekedett kognitív terhelés egyben létrehozza a regény ismerősen is eltávolított világának szubjektíven megélt idejét. Az írott szöveget mentálisan felolvasásként kell elpróbálni, s ez az inherens mondatszerkezet által elindított folyamat a diegetikus valóságot több kommentátor (Joyce Carol Oates, Denis Donoghue) szerint is *álomszerűvé* teszi.¹⁶⁰ Az elcsépeltnek tűnő jelző itt az ismerős és egyben elidegenített világ (fiktív) tapasztalatára vonatkozik: arra, ahogyan a világ megszokott létezői – vagy éppen az irodalmi szövegek és műfajok konvenciói – új formában tárulnak elénk, és – részben ennek köszönhetően – róluk szóló tudásunk, de akár ontológiai státusuk is megkérdőjeleződik. Ahogyan a már emlegetett *Epilógus* kommentárként is értelmezhető, többszörösen összetett álomjelenetet kommentáló párbeszéde fogalmaz, mikor az idős Billy Parham a férfit az álmában megjelenő vándorról faggatja.

Tudni szeretné hogy a vándor tudta-e hogy álmodott. Amennyiben valóban álmodott.
[...]

Ő is ugyanezt a kérdést tette fel nekem.

Azt szeretne volna tudni hogy álmodott-e?

Igen.

Mit mondott?

Megkérdezte láttam-e őket [a vándor álmában feltűnő alakokat]?

[...]

És?

Nos. Láttam őket. Természetesen.

Tehát ezt válaszolta neki.

Az igazat mondtam neki.

Hát ez akkor hazugságnak is beillett volna nem?

Mert emiatt úgy hitte hogy amit álmodott valóság.

Igen. Maga pontosan látja hogy mi a bökkenő.¹⁶¹

esetében a körülményekhez képest nyilván túlzók az elvárások, de ha ezeket a szövegeket Morrison vagy Ellis regényeinek magyar változataihoz mérjük, akkor ki kell jelentenünk, hogy a megszokottnál azért jóval igényesebb produktumokat kaptunk kézhez. Hasonló a helyzet *Az út* esetében is: Totth Benedek fordításában elvértve találni hibát, de a magyar szöveg – többek között a tárgyi világ viszonylagos idegensége miatt – nem ugyanolyan közönnnyel és szenvtelenséggel szól, mint az eredeti. Ezt a különbséget és a metaforizáló hajlamot rója fel Dunajcsik Mátyásnak a regény magyar fordításának megjelenésekor írott kritikája. DUNAICSIK Mátyás, „Redukált világvége”, *Élet és Irodalom*, 2010. március 26.

¹⁵⁸ Richard B. WOODWARD, „Cormac McCarthy’s Venomous Fiction”, *New York Times* April 22nd 1992.

¹⁵⁹ Cormac MCCARTHY, *Cities of the Plain*. (New York: Alfred A. Knopf, 1998), magyarul: *A síkság városai*, fordította: Galamb Zoltán, (Budapest, Magvető, 2014), 311-346.

¹⁶⁰ Scott ESPOSITO, „Cormac McCarthy’s Paradox of Choice: One Writer, Ten Novels, and a Career-Long Obsession”, *The Quarterly Conversation*. [<http://quarterlyconversation.com/cormac-mccarthy-paradox-of-choice>]

¹⁶¹ MCCARTHY, *A síkság városai*, 336-337.

Hasonló kimozdítást visz véghez és elmozdulást jelent a McCarthy-életművön belül a határvidék-trilógia, amennyiben McCarthy a *Véres délkörök*ben nyelvileg is színre vitt erőszak vadnyugati világot meghatározó megragadásától eltávolodva egyre inkább a western egzisztenciális allegóriáját domborítja ki. A folyamat a trilógia ívében belül is jól kivehető: a *Vad lovak* a leginkább magát „valóságosnak” feltüntető szöveg, mely már a szöveg kezdetén is expliciten visszautasítaná a konstrukció „műviségét”:

A szemközti falon a pohárszék fölött egy lovakat ábrázoló olajfestmény függött. Egy könyvből másolták ki. Fél tucat lobogó sörényű tüzes tekintetű ló amint kitör egy karámból. Hosszú andalúziai orruk volt és a pofájuk csontozata berber vérre utalt. Az elülsőknek a hátsó fertályát is látni lehetett. Vaskos combjuk erősnek látszott mint a marhák megpányvázásához használatos lovaké. Mintha Steeldust vér is lett volna bennük. Ezenkívül azonban semmi más nem egyezett. Még soha életében nem látott ilyen lovakat és mikor egyszer megkérdezte a nagyapját hogy miféle lovak ezek a nagyapja úgy emelte tekintetét a tányérjáról a festményre mintha még sose látta volna. Képeskönyvi lovak felelte s evett tovább.¹⁶²

Mindeközben persze a regény maga is létrehozza a saját – ha nem is „képeskönyvi”, de – meglehetősen takaros lovait, melyek minden baj okozói a történetben.¹⁶³

A fentebb leírt álomszerűség és annak irracionalitása a második kötetben, az *Átkelés*ben mélyül el. Az első kötetéhez hasonló világban immár nem John Grady Cole és Lacey Rawlins próbálják helyrehozni azt, amit az első rádiós prédikátor nevét viselő, sértődékeny és hiú Jimmy Blevins tönkretesz, hanem Billy Parham kel át többször is a mexikói határon a második világháború előtt és alatt játszódó történetben. Először egy befogott vemhes nőstényfarkassal, hogy visszavigye oda, ahonnan jött, majd pedig öccsével, Boyddal, hogy kiirtott családjuk elkötött lovainak nyomába eredjen, végül pedig, hogy eltűnt öccsét felkutassa. Mindkét kötet cselekménye egyfajta küldetés, a nagykorúvá válás és egy honfitárs (Blevins), egy szerelem (Alejandra) vagy egy családtag (Boyd) elvesztése körül forog. Az első szöveg hangvétele emelkedett: Grady Cole jogilag és morálisan is feloldozást nyer, s a történet végén Blevins pompás lován vágat el nyugatra miután bajtársáét, ahogyan a regényből készült film záró képsoraiban, visszaszolgáltatta. A második regény már inkább melankolikus: a végén Billy öccse kihantolt tetemével, meggyötörtten tart az Egyesült Államok felé, s egy kóbor kutyával pöröl, akit sikerül is elkergetnie, amikor pedig meggondolja magát, és már inkább magához édesgetné, de nem találja, elsírja magát. A Grady Cole és Billy Parham történetét később összekapcsoló harmadik kötet, a legrövidebb és talán legkevésbé sikerült *A síkság városai* pedig a korábbi történeteket ismételve az elszenvedett veszteségek pótolhatatlanságáról szól. Grady Cole-t Billy sem tudja megakadályozni abban, hogy a Juárezben meglátott prostituálttal viszonyt kezdjen, hogy megpróbálja előbb kivásárolni, majd megszöktetni, ezzel a lány halálát és végzetes kispárbajt kiprovokálva a lányba szerelmes bordélyház-tulajdonossal, Eduardóval. Grady Cole nem csak képtelen megszerezni és megtartani Magdalenát (ahogyan korábban Alejandrát sem tudta), de a párbajban is hiába győzi le ellenlábását (mint az első kötetben a ráküldött bérgyilkost a börtönben), másnap barátja segítségével ellenére belehal sérüléseibe. Billy pedig öccse után legjobb barátját, Grady Cole-t is elveszti. A történet a „síkság városai”

¹⁶² Cormac MCCARTHY, *All the Pretty Horses*, (New York: Alfred A. Knopf, 1992), magyarul: *Vad lovak*, fordította: Szentgyörgyi József, (Budapest, Magvető, 2000), 23-24.

¹⁶³ Talán ezért is szerencsétlen a cím fordítása, mert a *Vad lovak* az *All the Pretty Horses* [nagyjából: *Azok a takaros lovak*, egy altatódal címe] eredetiből sikerült magyaráítani. Hogy a trilógia első darabja a leginkább konvencionális western, mi sem jelzi jobban, mint hogy Billy Bob Thornton rendezésében, Matt Damon, Henry Thomas és Penélope Cruz főszereplésével azonos című film is készült belőle a trilógia harmadik kötetének megjelenése után, 2000-ben.

hanyatlásának előterében játszódik, s a második kötetben domináns veszteség melankolikus allegóriája a harmadik kötetben – a nyolcvanas-kilencvenes évek amerikai történelmének morális mélyrepülésével párhuzamosan futva – a hanyatlás nagy ívű történetébe vált.

A határvidék-trilógiát a kritikusok joggal tekintik fordulópontnak a McCarthy-életműben: a szerző egyre inkább az allegorikus történetek felé fordul, a szöveg realista elemei egyre inkább hiperbolikus túlzásokként támogatják meg a narratíva egzisztenciális, morális építményét. John Grady Cole és Billy Parham egyre inkább papírmásé alaknak tűnnek, vagy éppen szócsőnek használt akárki-figurának, semmint hús-vér cowboynak: *A síkság városaiban* a lovakról szóló diskurzusuk révén egyenesen a korábbi szövegek fő ideológusaihoz, a *Vad lovak* Dueña Alfonsájához, az *Átkelés* mormonból lett katolikusához, vagy éppen *A síkság városainak* Eduardójához és vak zongoristájához hasonulnak. A határvidék-trilógia egyes darabjainak zárlatai még konkrét történeti képekkel billentik vissza ezeket az allegóriákat a történeti időbe: az első regény az olajkutak között lovagló Grady Cole képével, a második az első atomkísérletek sivatagi gombafelhőinek árnyaival zárul,¹⁶⁴ a harmadikban pedig végig ott kísért az ígéret, hogy a hadsereg ki fogja sajátítani az új-mexikói állattenyésztő telepekhez tartozó földeket, melyeket az évek óta tartó szárazság tett használhatatlanná. Az *Epilógusban* már ebben az új, a regények zárlatában többszörösen is bejelentett korszakban járunk: Billy Parham 2002-ben egy mozifilmben statisztál, mielőtt hajléktalanná válna és egy autópálya felüljárója alatt találkozna a férfival, akit a Halálnak hisz.¹⁶⁵ A trilógia történeti ideje és a jelen közötti távolság áthidalásának, illetve az öregség és halál jelenlétének akár szimbolikus jelentőséget is tulajdoníthatunk: a következő két regény (és film) történeti idejét tekintve inkább nevezhető kortársnak, és egyre inkább fordul metafizikai kérdések (a Gonosz mibenlétének kérdése a *Nem vénnek való vidékben*) és a személyesség szférájának egzisztenciális problémái felé (apa-fiú viszony és a halállal való szembenézés *Az út* című regényben). Vagyis a trilógiával McCarthy mintha egyre inkább elfordulna a történeti kérdésektől és Amerikától, s hetvenes évei elején immár egyre inkább befelé figyelne. Ezt a tendenciát erősíti *The Sunset Limited* című darabja, és a belőle készült TV-film is.¹⁶⁶ Vagyis a határvidék-trilógiában sűrítve jelenik meg McCarthy írásművészetének két pólusa, s talán éppen ezért tűnik olyan egyenetlennek a szövegvilág, s ezért lehet olyan ellentmondásos a megítélése is.

McCarthynek a határvidék-trilógia utáni műveinek közös jellemzője, hogy a történeti és nyelvi kérdések felőli érdeklődése egyre inkább metafizikai irányba fordul, miközben kifordítja múlt és jövő ellentmondásos viszonyát. Már a *Nem vénnek való vidék* seriffje, Ed Tom Bell is nosztalgiával emlékszik a régi időkre, mikor „sok seriff nem is volt hajlandó löfegyvert viselni”, és aki – mikor a „szerelemféléstől” [„crime of passion”] elkövetett gyilkosság kapcsán megtudja a tettestől, hogy „szó sem volt szerelemtől” [„passion”] – bevallja, hogy „*Nem is tudtam mit gondoljak. Én ilyen emberrel még azelőtt nem találkoztam és az jutott az eszembe hogy hátha valami új emberfaj lehet*”.¹⁶⁷ Vagyis a regény elsősorban egy új típusú gonosz történeti megjelenésével foglalkozik, s ezt az értelmezést támasztaná alá a regényből készült filmváltozat is.¹⁶⁸ McCarthy következő regénye ezt a morális diskurzust és a *Véres délkörök*

¹⁶⁴ MCCARTHY, *Vad Lovak*, 437-438. John Grady a regény utolsó mondata szerint egyenesen „bele a jövő világba” lovagol. Az *Átkelésben* pedig a gombafelhő képét a napkelte váltja, a napé, mely „nem tett különbséget az emberek között”. Cormac MCCARTHY, *The Crossing*, (New York: Alfred A. Knopf, 1994), magyarul: *Átkelés*, fordította: Totth Benedek, (Budapest, Magvető, 2012), 525-526.

¹⁶⁵ Cormac MCCARTHY, *A síkság városai*, fordította: Galamb Zoltán, (Budapest, Magvető, 2014), 313, 315-342.

¹⁶⁶ Tommy Lee JONES (dir.), *A Sunset Limited*, (HBO Films, 2011).

¹⁶⁷ Cormac MCCARTHY, *No Country for Old Men*, (New York: Alfred A. Knopf, 2005), magyarul: *Nem vénnek való vidék*, fordította: Bart István, (Budapest, Magvető, 2008), ?-?.

¹⁶⁸ Ethan COEN, Joel COEN (dirs.), *Nem vénnek való vidék*, (Paramount Vantage – Miramax, 2007). A filmváltozat és a regény gonosz-ábrázolásának kapcsolatáról lásd: Dan FLORY, „Evil, Mood, and Reflection in the Coen Brothers’ *No Country for Old Men*”, in Sara L. SPURGEON (ed), *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road*. (New York, Continuum, 2011), 117-134.

kérlelhetetlen erőszakját vetíti a közeljövőbe, egy közelebből meg nem határozott ökológiai katasztrófa utáni időbe. *Az út* – Dunajcsik Mátyás megfogalmazása szerint – „bizonyos értelemben a romkocsmák falairól jól ismert, ’ha az utolsó fát is kivágták, az emberek rájönnek majd, hogy a pénzt nem lehet megenni’ – típusú hippiközhelyet ruházza fel világteremtő erővel”.¹⁶⁹ A cselekmény keretét pedig, mely alig mutat túl a narratív fokalizáció minimális követelményein, apa és fia vándorlása szolgáltatja a „túlélés” reményében délre. Ebben a minimális keretben a nyelv is redukálódik, hiszen az ismert társadalmi-gazdasági-politikai berendezkedés megszűntével radikálisan megváltoztak az emberi létfeltételek:

A világ szétdarabolható entitások nyers magjává zsugorodott. A dolgok nevei a dolgokkal együtt fokozatosan feledésbe merültek. Színek. Madárnevek. Ehető dolgok nevei. Végül minden igaznak vélt dolog neve. Törekényebbek mint valaha gondolta volna. Eddig vajon mennyi vészett oda? A szentnek hitt nyelv megfosztva referenseitől s ezáltal a valóságától. Felemészti magát mint minden ami megpróbálja megtartani a hőt. Hogy idővel örökre kihunyjon.¹⁷⁰

A nyelv eltűnésével megváltozott fényben tűnik fel az emlékezet, mert a nyelv helyét a nyers tapasztalat vette át, és a tudatos emlékezés csődöt mond a javarészt öntudatlan benyomások rögződésével szemben. Ahogy az apa fogalmaz gyermekének: az ember „[e]lfelejt amire emlékezni akar és emlékszik arra amit el akar felejtetni.”¹⁷¹ Ebben a minden értelmet és irányt nélkülöző történetben biztos hivatkozási pontokat az élet végének esetlegessége, valamint a végletekig lecsupaszított, a túlélőket „jókra” és „rosszakra” osztó morális diskurzus szolgáltatnak.

A regény éppen ezért végig igyekszik fenntartani a halál felé vezető úton való bolyongás és a morális cselekedetek keretein belül maradás kínos egyensúlyát a hihetőség határain belül. Ennek a törekvésnek több következménye is van a történet posztapokaliptikus világát tekintve: először is, az utazás fenntartása érdekében *Az út* meglehetősen valószínűtlen fordulatok révén járul hozzá a szereplők életben maradásához, akik – elsősorban az apa emlékeinek és képességeinek, valamint a „szerencsének” köszönhetően – a legmeglepőbb helyekről kapnak anyagi segítséget túlélésükhöz. Ilyen jelenet például a már hivatkozott Coca-Cola megtalálása, vagy a vízszűrő rendszer meglelése, a jól álcázott hidegháborús bunkerre való rátalálás, illetve a hajóroncs felfedezése.¹⁷² Ezekkel a jelenetekkel a regény a másokkal való találkozás veszélyét állítja szembe: a kisfiúval, a villámcsapott férfival, az aggastyánnal történő kapcsolatfelvételt, illetve a „gonoszokkal” – a kannibálokkal, rabszolgatartókkal, a szektásokkal és a „vérkultusz” híveivel, a magányos rablókkal – való konfrontációt.¹⁷³ Az elbeszélés – már csak minimalizált nyelvi eszköztárából adódóan – törekszik arra, hogy a „jó” és a „rossz” kategóriáinak abszolút érvényét megőrizze az apa-fiú viszonyon belül, mert az apa azt sugallja: „az út” egyetlen értelmes célja a többi „jóra” való rálelés. Ez a diskurzus többször is meginogni látszik a történet folyamán, mint például az ábrahám történet, a gyerekgyilkosság lehetőségének megidézése révén, vagy amikor felmerül a gyerek öngyilkosságának lehetősége, ha apja halálakor vagy eltűnésével reális veszéllyé válik, hogy a „rosszak” kezére kerül.¹⁷⁴ A különbségtétel „jó” és „rossz” között meglehetősen egyszerűnek tűnik a regényben, s ez akkor válik világossá, amikor egy korábban meg nem előlegezett fordulat révén a fiút az apa halála után közvetlenül egy „jó” család veszi magához:

¹⁶⁹ DUNAJCSIK, „Redukált világvége.”

¹⁷⁰ MCCARTHY, *Az út*, 70.

¹⁷¹ MCCARTHY, *Az út*, 13.

¹⁷² MCCARTHY, *Az út*, 21-22, 95-97, 104-121, 171-195.

¹⁷³ MCCARTHY, *Az út*, 67-69, 41-42, 125-136; 57, 150-154, 85-88, 16, 195-200.

¹⁷⁴ MCCARTHY, *Az út*, 26, 88; 89.

Két lehetőség közül választhatsz. Már abban sem értettünk egyet a többiekkel hogy utánad jöjjenek-e vagy sem. Szóval vagy itt maradsz az apukáddal és meghalsz vagy velem tartasz. Ha maradsz messziről kerüld el az utat. Fogalmam sincs hogyan maradtatok életben eddig. Én viszont azt javaslom tarts velem. Nem esik bántódásod.

Hogyan tudhatom meg hogy a bácsi tényleg jó?

Ezt nem lehet megtudni. Kockáztatnod kell.

A bácsi a tűz hordozója?

Mi van?

A bácsi a tűz hordozója?

Kicsit megviselt az út fiam ugye?

Nem.

Csak egy egész picit.

Igen.

Jól van.

Szóval?

Hogy én vagyok-e a tűz hordozója?

Igen.

Igen. Mi vagyunk.

Van gyerekük?

Van.

Kisfiú?

Egy kisfiunk meg egy kislányunk van.

Mennyi idős a kislány?

Nagyjából veled egykorú. Talán kicsit idősebb.

Ugye nem ették meg őket?

Nem.

Nem esznek embert.

Nem. Nem eszünk embert.

Magukkal tarthatok?

Igen. Velünk tarthatsz.

Akkor rendben van.

Oké.¹⁷⁵

A redukált párbeszédéből kiderül, hogy a „jó” és „rossz” közötti különbség abban áll, hogy előbbiek nem kannibálok: nem eszik meg sem a halottakat (az apát), sem pedig a gyerekeket (sem a másét, sem pedig a sajátjukat).

A regény ezt a minimális különbséget már korábban a „jóság” mércéjeként állította, amikor két korábbi jelenetben rögzítette az apa és a fiú adekvát reakcióit. Amikor az apa visszamegy a holmijukért a fiú védelmében lelőtt férfi holttestéhez, csak maradványokat talál: „Alvadt vér sötétlett a leveleken. Elvitték a fiú hátizsákját. Halomba rakták a csontokat aztán lenyúzott bőrt és köveket tettek rá. Zsigerek kupacban. A cipője orrával megböködte a csontokat. Puhák voltak mintha megfőzték volna őket. Ruháikat magukkal vitték.” Később pedig undorodva gondol vissza a bokrok közé szükségétől és a szégyenérzettől vezérelt férfival folytatott, rövid beszélgetésére, a „megsárgult szuvas fogakra tapadt emberhúsr”.¹⁷⁶ A másik epizód, ami jó előre megelőlegezi a „jó” mivolt meghatározását, az az újszülött maradványaival való korábbi szembesülés:

¹⁷⁵ MCCARTHY, *Az út*, 218-219.

¹⁷⁶ MCCARTHY, *Az út*, 57, 61.

Kisétáltak a kis tisztásra a fiú az apja kezét szorongatta. Mindent magukkal vittek kivéve azt a nyársra tűzött fekete valamit a parázs fölött. A férfi éppen a környező fákat fürkészte amikor a fiú megfordult és az apja kabátjába temette az arcát. A férfi gyorsan odafordult hogy megnézzé mitől ijedt meg a gyerek. Mi van? – kérdezte. Mi történt? A fiú csak a fejét rázta. Jaj apa – nyögte. A férfi megfordult és alaposabban szemügyre vette a táborhelyet. A nyárson egy szénné égett csecsemő fej nélküli kibelezett hullája feketedett. Lehajolt és a karjába vette a fiút és szorosan magához ölelte és elindult vele az út felé. Sajnálom – suttogta. Sajnálom.¹⁷⁷

A családdal való találkozás azonban a túlélés és „jónak” maradni minimálprogramjánál is többet ígér. A fiú kérdése a gyerekekről, és különösen a lány korát firtató érdeklődése románcos történet ígér: egyrészt a még az apa és fiú elindulása előtt öngyilkosságot elkövetett anya figurájának helyettesítése révén, szimbolikusan, másrészt jövőbeli lehetséges beteljesülésként, hiszen a fiú és a lány nem csupán közel azonos korúak, hanem a családhoz tartozásuk ellenére nem vérrokonok. Mindez a „jóba” vetett hit hosszútávú fenntartásával kecsegtet a regény végén, mely a hit visszanyerésében csúcsosodik ki:

Amikor a nő meglátta a gyereket átkarolta és magához ölelte. Istenem – mondta. Úgy örülök hogy látlak. A nő majd néha mesélni fog neki Istenről. A fiú megpróbált beszélni Istennel de legjobban az apjával szeretett beszélgetni és beszélgetett vele és sosem felejtette el. A nő azt mondta hogy ez teljesen rendben van így. Azt mondta hogy Isten szava az ő szava de mégis emberről emberre jár az idők végezetéig.¹⁷⁸

A regény végén – paradox módon – az egyetlen teljes veszteség a természet pusztulása,¹⁷⁹ melyet az utolsó bekezdés külön ki is emel, ám ez alig von le valamit abból, hogy az a törékeny morális ökonómia, melynek letéteményese a család, a természet romjain is mindent túléljen.

Talán nem véletlen, hogy – ahogyan regionálisan McCarthy prózája, úgy – a regénybeli apa és fiú is délnek tart, s ez az ív esztétikailag is leírható: a *Véres délkörök* esztétikaként megvalósított erőszaka és *Az út* moralizáló, apokaliptikus-románcos „fekete gicse” között feszül. Míg a mai napig főműnek számító gótikus western kritikai irányultsága az amerikai alapértékek vonatkozásában egyértelműnek tűnik, hiszen tulajdonképpen a „manifest destiny”, a nyilvánvaló elrendeltetés „esszenciális” erőszakként történő cselekményesítése, addig a kései McCarthy mű ökológiai összefüggései ellenére is kétes esztétikai irányultságot mutat. Az a korábbi tendencia, hogy az elbeszélői nyelvhasználat a nem-narratív passzusoknak, különösen a helyszínek leírásának rendelje alá a cselekményt és a szereplőket,¹⁸⁰ felborulni látszik *Az út*

¹⁷⁷ MCCARTHY, *Az út*, 154.

¹⁷⁸ MCCARTHY, *Az út*, 220.

¹⁷⁹ McCarthy szövegeinek ökológiai vonatkozásáról, lehetséges ökokritikai olvasatairól lásd: Andrew Keller ESTES, *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces*, (Amsterdam & New York, Rodopi, 2013). Különösen érdekes, ahogy Estes *Az út* záró bekezdését az életműben az „optikai demokráciával” párhuzamba állított „biocentrikus térképek” egyik példaként olvassa, mely *konceptuálisan* emelné el a szöveget a történet konzervatív befejezésétől, mely – Estes kifejezésével élve – antropocentrikus lenne. Estes érvelése azonban megkérdőjelezná a szövegben szereplő történet és a szereplők ágenciájának érvényét, hogy egy magasabb rendű, ökológiai tudatosság jelenlétét mutassa ki McCarthy szövegében. ESTES, *Cormac MacCarthy*, 213-217. Ennek a tudatosságnak a jelenléte azonban – véleményem szerint éppen az apokaliptikus narratívából románcos történetbe való műfaji váltásnak a következtében – meglehetősen kérdéses.

¹⁸⁰ McCarthy szövegeinek eme sajátosságairól lásd: Jay ELLIS, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*, (New York & London, Routledge, 2006). Ellis érvelése már csak azért is érdekes, mert a határvidék-trilógiát a tájból a házakba történő visszavonulásként érzékeli, majd a *Nem vénnek való vidék* kapcsán arról beszél, hogy abban idő- és térbeli struktúrák omlanak össze, melyek műfaji elcsúszásoknak adnak teret, s párhuzamba állíthatók McCarthy konzervatív politikai fordulatával és az amerikai közvéleményben jelen lévő félelmek felerősödésével. A *Nem vénnek való vidék* esetében ennek ráadásul messzire

esetében, ahol a történet és a szereplők kilátástalanságát uraló, posztapokaliptikus táj ellenére teszi a szöveg képessé arra a fiút, hogy az anya segítségével – aki az apával való fiktív beszélgetést Isten szavának áthagyományozódásaként értelmezi – felülemelkedjen a körülményeken. Ez a fordulat nem csupán esztétikailag, de politikailag is konzervatívként értelmezhető McCarthy radikálisnak indult, modernista örökségtől terhelt életművében.

mutató vonatkozásai is vannak a nemi szerepek tekintetében, ami aztán megjelenik *Az út* apa-fiú viszonyában is. ELLIS, *No Place for Home*, 225-261.

A REALIZMUS NYOMDOKAIN: A POSZTMODERN SZÉTFESZÍTÉSE JONATHAN FRANZEN *TISZTASÁG* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Az előző fejezetekben elemzett posztmodern szerzőkhöz képest Jonathan Franzen már egy új generációhoz tartozik, melynek képviselői számára a posztmodern próza már eleve létező esztétikai formáció: olyan írásmód, aminek megteremtésében ők maguk nem vállaltak tevékeny szerepet, de amihez képest meg kell határozniuk írói gyakorlatukat. Éppen ezért nem véletlen, hogy – ahogyan azt már a bevezetőben idéztem –Franzen monográfusa, Stephen J. Burn már művének címében is a „posztmodern végére” helyezi őt, s hogy Rebein szintén emlegetett kritikai összefoglalója a „posztmodern utáni” prózai törekvésekről egybeesik a Franzen karrierjében a fordulatot jelentő, 2001-es *Javítások* című regénnyel.¹⁸¹ Nem pusztán időbeli, hanem tartalmi-formai-fogalmi egybeesésről van szó. Rebein „új realizmusának” vonásai (a posztmodern narratív invenciók bekebelezése, az irónia megszelídítése, a szövegek helyhez kötöttsége a kortárs kontextusban, és az etnikai marker megjelenése a posztmodernhez kapcsolódó (fehér, középosztálybeli, férfi-) szerzők esetében) akár Franzen kései műveinek poétikáját is jellemezhetné.¹⁸² Franzen azonban nem csupán ezzel a „Mr. Difficult: William Gaddis és a nehezen olvasható könyvek problémája” című, hosszú esszéjében megénekelt váltással hívta fel a figyelmet magára, hanem azzal is, hogy „a posztmodern invenció és a hagyományosabb elbeszélő formák konfliktusát internalizálta és vitte színre esszéiben és regényeiben.”¹⁸³ Talán ennél a váltásnál is figyelemre méltóbb az, ahogyan Franzen egyrészt folyamatosan kirohanásokat intéz a tömegmédiá különböző csatornái iránt, majd az így keltett botrányokat ismertségének és publikus szerzői imázsának népszerűsítésére használja, hogy szinte kijelenthető: Jonathan Franzen irodalmi híresség/médiablöff, annak ellenére, hogy Franzen – úgy tűnik – osztja Philip Roth-nak a könyv kultúrájának végével kapcsolatos szorongásait, ám a posztmodern korábbi generációjának szerzőitől eltérő választ ad a dilemmára. Nem pusztán a posztmodern nyelvi megoldások kimozdítása a célja a műfaji kódok felé, mint Pynchonnél; nem is a nyelv költői, és az elbeszélés terében minimalistaként megmutatkozó használatának irányába tapogatódzás, mint DeLillo kései műveiben; vagy az elbeszélés és a drámaiság kapcsolatát, a hatást firtatja, mint Roth; és persze nem is a végletekig fokozott és kitartott ideológiai kritikától a fősodor morális diskurzusának magáévá tétele felé vezet Franzen útja, mint McCarthyé.

Ha mégis párhuzamot kellene vonni, akkor minden poétikai különbségük ellenére ez utóbbi szerző politikai iránymutatását követi Franzen. Ugyan McCarthy esetében a posztmodern média világával szembeni averzió kevésbé dokumentálható (szemben a tudomány iránti őszinte érdeklődéssel), azért *Az út* esetében is található utalás arra, mennyire nem tartozik a kortárs kultúra és annak tárgyi világa a szerző érdeklődési körébe: „Az emberek mindenféle dolgot elszórtak az út szélén. Elektromos készülékeket bútorokat. Szerszámokat. A saját de mégis közös halálba tartó zarándokok által útközben eldobált holmik. Még egy éve is előfordult

¹⁸¹ Stephen J. BURN, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, (New York, Continuum, 2008); Robert REBEIN, *Hicks, Tribes and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, (Lexington, The University of Kentucky Press, 2001); Jonathan FRANZEN, *The Corrections*, (New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2001), magyarul: *Javítások*, fordította: Bart István, (Budapest, Európa, 2014). Burn érvelése Harris és McLaughlin „poszt-posztmodernnel” kapcsolatos okfejtéseit követi: Charles B. HARRIS, „PoMo’s Wake, I.”, *American Book Review* 23.2 (2002): 1+; Robert L. MCLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”, *Symplek* 12.1–2 (2004): 53–68.

¹⁸² REBEIN, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, 172, 164–167, 173–178, 177. Az már csak ráadás, hogy hasonló elmozdulást Rebein Franzen egyik legfontosabb előfutáránál, DeLillónál is érzékel az *Underworld* című nagyregényben. Don DELILLO, *Underworld*, (New York, Scribner, 1997).

¹⁸³ Jonathan FRANZEN, „Mr. Difficult: William Gaddis és a nehezen olvasható könyvek problémája”, fordította: Sári B. László, *Jelenkor* 60.1 (2017): 822–836; BURN, *Jonathan Franzen*, ix.

néha hogy a fiú felvett ezt-azt és egy darabig magával vitte egy ideje azonban felhagyott ezzel a szokásával.”¹⁸⁴ Ugyan Franzen szereplői nem hagyják az út szélén heverni „az elektromos készülékeket”, de a hozzájuk fűződő, a szövegekben megjelenő viszony a McCarthyéhoz hasonló averzióról tanúskodik. Ahogyan az egyetem és a humántudományos kutatás is hasonló ellenséges fogadtatásra lel mindkét szerző interjúiban és Franzen prózájában és esszéiben.¹⁸⁵ Mintha mind a kései McCarthy, mind Franzen a média világának terjeszkedését és az irodalom egyetemi oktatását okolnák a könyvek kultúrájának és a kortárs amerikai irodalomnak a válságáért, csak míg McCarthy ezeknek a nézeteinek a legritkább esetben – és a szövegekben egyáltalán nem, vagy csak többszörös áttételeken keresztül – ad hangot, addig Franzennél ez egyként része közszereplő mivoltának és műveinek.

A médiához és az egyetem világához való viszony alakulása jól végig követhető Franzen életművén. Ennek a történetnek a legismertebb eseményei Franzennek az

Oprah-könyvklubbal kapcsolatos botrányai, először 2001-ben, a *Javítások* megjelenésekor, amikor is Franzen a regény kiválasztását követően adott hangot fenntartásainak azzal kapcsolatban, hogy a szövegre aggatott címke eltántoríthatja a potenciális férfi olvasókat. A nyilatkozattal természetesen magára haragította az Egyesült Államok egyik legbefolyásosabb média-személyiségét, s már önmagában ez az aktus is hozzájárulhatott a regény kereskedelmi sikeréhez. Majd 2011-ben, a *Szabadság* megjelenésekor került sor Oprah Winfrey és Franzen látványos „kibékülésére”, amikor is a szerzőnek a középszer felé jelentős engedményeket tévő regénye ismét a hónap olvasmányaként került kiválasztásra. Vagyis Franzen nem pusztán tartani szeretné a távolságot a vizuális média kulturális fősodrától, hanem ügyesen használja annak publikus megjelenésre kínált lehetőségeit. Franzen részt vesz abban a kötélhúzásban, ami olyan, bináris ellentétpárok tagjaiként elképzelt regiszterek között zajlik, mint a „népszerű versus irodalmi”, melyek aztán – a jelenséget hosszan elemző Burn érvelése ellenére – gyakran „az olvasót szórakoztatni hivatott, történetalapú irodalom” és „az egyetemen preferált, formális irányultságú posztmodern” ellentétpárjaként képződnek meg a kritikai és a közbeszédben. Ahogy azt alábbiakban kifejtem majd, hasonló a helyzet Franzennek a *Javításokkal* kezdődő korszakának szövegeiben is. A „realista” és „posztmodern” irodalom, illetve az írott és vizuális média különbségének a jelentősége Franzen kései, meglehetősen konzervatív szövegeiben ugyanis rávetül a finom egyensúlyra a szövegek által létrehozott, hihető történet és a posztmodern elbeszélői eszköztár, leginkább az irónia használata között, és – legalábbis értelmezésem szempontjából – értelmezőileg termékeny feszültséget eredményez.¹⁸⁶ Franzen szövegei maguk is a vizuális médiában keringő történetekkel, illetve – ahogyan látni fogjuk a *Tisztaság* kapcsán – a történelmi elbeszéléssel kelnek versenyre, s igyekeznek a társadalmi

¹⁸⁴ Cormac MCCARTHY, *Az út*, fordította: Totth Benedek, (Budapest, Jelenkor, 2018), 200.

¹⁸⁵ McCarthy elismertetése egyetemi körökben – elsősorban természetesen az angol tanszékeken belül – nem volt zökkenőmentes, mert szövegei igen kellemetlenül ellenálltak a nyolcvanas években kurrenst elméleti elképzeléseknek és módszereknek. Kritikatörténeti összefoglalójában Andrew Keller Estes éppen azt emeli ki, hogy az első komolyabb mű, Veeren Bell 1988-as, *The Achievement of Cormac McCarthy* [*Cormac McCarthy teljesítménye*] című munkája az új kritika és a humanizmus szókincsének reflektálatlan elegyítésével igyekszik McCarthy szövegeinek irodalmi erőnyeit méltatni, s ebben ki is merül tézise. A későbbi szövegek szigorúbb módszertani irányultsága mellett kerül elő majd a szövegek esztétikai kategorizálásának kérdése a „realizmus-modern-posztmodern” fogalmainak mentén. Andrew Keller ESTES, *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces*, (Amsterdam – New York, Rodopi, 2013), 87. Maga McCarthy is inkább a természettudósokkal tart kapcsolatot, s ahogy egyik recenzense megjegyezte: „makacsul visszautasítja, hogy behódoljon a korszak irodalmi és intellektuális kíváncságnak.” Robert COLES, „The Stranger. Rev. Of *The Child of God*”, *The New Yorker* August 126, 1974.

¹⁸⁶ Ezt a feszültséget jelzi McLaughlin egyik kommentárja, mely azt kéri számon a hagyományosabb elbeszélői formákhoz visszatérni igyekvő Franzenen, hogy nem vet számot azzal, hogy az általa kárhoztatott tömegmédiát milyen mértékben sajátította ki azokat, s az irodalmi elbeszélés sikere maga is mennyire ennek a kisajátításnak a függvénye. Robert L. McLAUGHLIN, „After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century”, *Narrative* 21.3 (October 2013): 284-295, 286.

valóság saját változatát létrehozni, miközben megkérdőjelezi a már forgalomban lévőket. Ennek egyik jele, hogy ugyan a kései Franzen-regények hangsúlyosan egyetlen generáció történeti ívét igyekeznek átfogni,¹⁸⁷ mégis a történeti változás és átalakulás kérdését teszik meg a szöveg központi témájának. A *Tisztaság* esetében Közép- és Kelet-Európa politikai átalakulása, illetve az oknyomozó újságírás és az internetes tartalommegosztás és kiszivárogtatás közötti átmenet szolgáltatja az események tágabb keretét, míg a *Szabadság* esetében fehér, középosztálybeli, heteroszexuális, liberális amerikai férfinak a közelmúlt amerikai történelmében betöltött szerepének a sajátos kiigazítása zajlik.

Franzen a médiával kapcsolatos attitűdjéhez és távolságtartásához hasonlóan viszonyul az egyetemi élethez is. A *Javítások* ebből a szempontból is fontos szöveg, mely jól jelzi Franzennek az egyetemi és tudományos világhoz fűződő viszonyának alakulását. Ahogy azt Jeffrey J. Williams az egyetemi regény kialakulását áttekintő művében megjegyzi: Franzen harmadik regénye nem csupán saját életművében tölt be jelentős szerepet, hanem a műfajnak a fősodorba történő integrációja szempontjából is jelentős. Showalterrel vitázva kiemeli:

Showalter [a *Javítások* egyetem-ábrázolását] az egyetemi regény hanyatlásaként értelmezi, én azonban éppen a megdicsőülés pillanatát látom benne: azt, hogy az egyetemi világ nem valami marginális hely, és az egyetemi regény többé nem furcsaság vagy elhajlás, hanem teljesen átlagos és gond nélkül tagozódik a kulturális fősodorba. Ez a fejlemény a kortárs irodalmi prózának azt a tendenciáját is jelzi, ahogyan képessé vált korábban alantas vagy elszigetelt műfajok, mint például a sci-fi vagy a *noir*, vagy éppen az egyetemi regény felszippantására, és az irodalmi szövetbe történő bedolgozásába.¹⁸⁸

A *Javítások* mindemellett is igyekszik tartani a távolságot az egyetem világától, s kiváló példáját szolgáltatja annak, hogy Franzen hogyan csempészi bele irodalmi szövegeibe az egyébként esszéiben és közszereplőként is fennhangoztatott véleményét, miszerint például „az egyetem a halálos beteg művészet elfekvője.”¹⁸⁹ Véleményem szerint éppen Franzen publikus és az irodalmi szövegeiben tetten érhető megnyilvánulásainak különbözőségei nehezítik meg maguknak a szövegeinek az értelmezését és értékelését. Ahogy Burn monográfiájának egyik recenzense találóan megjegyyezte: „Franzen kommersziális 'lázasága' annak szolt, hogy el akarta utasítani a 'középszer' címkéjét, amit az Oprah-könyvklub ragasztott volna rá, de ennek a gesztusnak az iróniája abban rejlik, hogy eközben azt sem szeretné, ha posztmodern szerzőként olvasnák.” Vagyis a különböző kulturális regiszterektől való távolságtartás Franzen esetében „az önreklám” eszköze,¹⁹⁰ aminek talán leginkább emblemikus kifejeződése az volt, amikor 2010. augusztus 23-án „Nagy Amerikai Regényíróként” jelent meg a képmása a *Time* magazin címlapján. Ahogy Colin Hutchinson megjegyzi: „Franzen végsősoron megfeszül a különböző diskurzusok között: a hatvanas évek ellenkultúrájának szabadságelvű öröksége és a nyolcvanas és kilencvenes években a reaganizmusra választ kereső közösségek reneszánsza, a kísérleti és realista irodalmi gyakorlatok, a radikális és pragmatista politikai irányultságok, a 'magas' és 'alacsony' kultúra különbségének elutasítása és folytonos megerősítése között.”¹⁹¹ Ahogyan azt az itt következő

¹⁸⁷ A Franzen-szövegek olyan sajátosságáról van itt szó, mely több kommentátornak is szemet szúr. Lásd: BURN, Jonathan Franzen, 92; Tom LECLAIR, „Shortfall. Rev. of *The Corrections* by Jonathan Franzen”, *American Book Review* 23.2 (2002): 1+. Erre az egyéni élettörténet ívét a korszakra kivetítő írói eljárásra visszatérek még a *Tisztaság* értelmezése során.

¹⁸⁸ Jeffrey J. WILLIAMS, „The Rise of the Academic Novel”, *American Literary History* 24.3 (2012): 561-589, 573.

¹⁸⁹ Jonathan FRANZEN. „I'll Be Doing More of Same”, *Review of Contemporary Fiction* 16.1 (1996): 34-38, 34.

¹⁹⁰ Timothy PARRISH, „Tribal Politics and the Postmodern Product”, *American Literary History*, 22.3 (2010): 645-656, 652.

¹⁹¹ Colin HUTCHINSON, „Jonathan Franzen and the Politics of Disengagement”, *Critique* 50.2 (2009): 191-207, 192.

Tisztaság-elemzésben bemutatom majd, ezek a kettősségek maradandó nyomot hagytak Franzen kései, realista irányultságúnak tartott prózáján.

A TISZTASÁG TISZTÁTALANSÁGAI

A *Szabadság*, Franzen negyedik regénye kilenc év kihagyással követte a *Javításokat*, és amellet, hogy arról árulkodik, hogy szerzője – ha fogcsikorgatva is, de – betagozódott a kulturális főszodor középszerébe, hiszen látványos kibékülési ceremónia közepette Franzen immár elfogadta az Oprah Winfrey Könyvklub-jelölését 2011-ben, egyben azt is jelzi, hogy a pálya ívét immár az irodalom „szerződés-modellje” határozza meg. Minden kritikai lelkesedés ellenére én magam a *Szabadságnál* sikerültebb regénynek tartom a szerző 2015-ös *Tisztaság* című szövegét, mely nem csupán folytatja azt, amit Franzen a *Javításokkal* elkezdett, de a formailag túlságosan is ambiciózus és politikailag túlságosan apologetikus főművel szemben, mellyel Franzen kiérdemelte a „Nagy Amerikai Regényíró” címet, a későbbi regény formailag jobban átgondoltnak tűnik, politikai szempontból pedig kevésbé taktikus. A *Tisztaságban*, ha más nem is, Franzen regényíró mivolta a maga „tisztaságában” sejlik fel. A korábbi regény korabeli kritikái is a technikai és formai virtuozitást emelték ki, valamint azt, hogy Franzen milyen keresetlenül ábrázolja az egyre inkább politizálódó kortárs társadalomban az egyéni dilemmákat. Ahogyan Michiko Kakutani fogalmazott a *The New York Times* hasábjain: „De nem is ez az esetlen vezérmotívum, vagy a szövevényes dickensi narratíva [...] kölcsönöz az elbeszélésnek komolyságot és köti le az olvasó figyelmét. Hanem Mr. Franzen szereplői, és David Foster Wallace-éhoz hasonlatos képessége, hogy életünk abszurditását ábrázolja. [...] Prózája egyszerre ösztönös és kimunkált, és Mr. Franzen általa képes megmutatni, hogy szereplői hogyan lavíroznak a technológiai kütyük és a folyton változó erkölcsi megfontolások közepette, hogyan küzdenek az élettel kapcsolatos elvárásaik és az unalmas hétköznapiak, a politikai elképzeléseik és az alantas késztetések közötti egyensúly fenntartásáért.”¹⁹² Vagyis a *Szabadságot* éppen az elbeszélés „kísérletező” mivolta ellenében éltette a kritika, ám a *Tisztaság* esetében a forma immár letisztultabb, hiszen Franzen éppen a posztmodern ironia kendőzetlen használata révén, a rendszer-regény allegorikus szintjének kiaknázása által – ez most itt nem üres szófordulat – csavar egyet a *Szabadságból* ismerős, történelmi díszletek között színre vitt románcos cselekményen.

Talán ennek a formai újításnak és összetettségnek is köszönhető, hogy a *Tisztaság* meglehetősen vegyes kritikai fogadtatásban részesült. A fentebb hivatkozott Michiko Kakutani azt dicsérte, hogy „a szerző hangterjedelme egy újabb oktávval bővült”, és hogy Franzen nem csak képes „a legsötétebb és legalantasabb emberi késztetések szatirikus ábrázolására, de meg tudja örökíteni szereplői vágyát, hogy kapcsolatot létesíthessenek és újra kezdjék életüket, valamint képes elismerni az ezek iránt táplált reményüknek a lehetőségét.” Az a kritikus írja ezt, aki maga is szereplőként bukkan fel a regény világában, méghozzá a regénybeli posztmodern regényíró, Charles Blenheim *opus magnum*ának kérlelhetetlen kritikusaként – egy apró momentum, melyről a valós Kakutani kritikája egyáltalán nem tesz említést.¹⁹³ A regényt másfelől heves támadások érték amiatt, amit a kritikusok Franzen közhelyes válaszaként értékelték az őt korábban „anti-feministának” bélyegző vádakra. Sokszor ez a politikai indíttatású kritika is kénytelen elismerni Franzen esztétikai teljesítményét, melyet például Blair

¹⁹² Michiko KAKUTANI, “A Family Full of Unhappiness, Hoping for Transcendence. Rev. of *Freedom*, by Jonathan Franzen”, *The New York Times* August 15th 2010.

¹⁹³ Michiko KAKUTANI, “‘Purity’: Jonathan Franzen’s Most Intimate Novel Yet. Rev. of *Purity*”, *The New York Times* August 24th 2015. A regénybeli Kakutani “laposnak”, “túlírtak”, “fárasztónak” tartja Blenheim regényét. Jonathan FRANZEN, *Purity*, (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2015), magyarul: *Tisztaság*, fordította: Bart István, (Budapest, Európa, 2016), 203.

– a regény egyik legszigorúbb politikai kritikus – „gyönyörű arabeszként” ír le, anélkül, hogy egy perig is eltöprengene a szigorú politikai ítélet és az esztétikai elismerés lehetséges ellentmondásain.¹⁹⁴ Blair esztétikai megfigyelése valóban helytálló: a regény cselekménye mesterien egymásba fűzött, egymást átszelő, az olvasás folyamán a cselekmény linearitását meg-megszakító, és a feszültséget fenntartó szálak szövevénye. A nevét Dickens *Szép remények* című regényéből kölcsönző főhősnő, Pip/Purity Tyler alsó-középosztálybeli sorsán és szegénységén kesereg épp, amikor Andreas Wolf, az Assange-hoz hasonlatos internet-mogul gyakornoki állást ajánl neki („Purity Oaklandben”); majd Andreas gyilkos NDK-s múltjának ered nyomába a narratíva, felgöngyölítve Tom Aberanttel való találkozását is („A Rossz Ízlés Köztársasága”); Tommal, akiről kiderül, hogy nem más, mint Purity apja, kinek lánya – mert nincs ezzel a ténnyel tisztában – Andreas utasítására kémsoftvert csempész Tom gépére („Több a soknál” [„Too Much Information”]); s ezzel segít megszerezni Andreasnak azt a jelszó-védett dokumentumot („Holdvilág Tehénészet”), mely fényt vet arra, hogyan segített Tom Andreasnak eltüntetni áldozatát (“le1o9n8a0rd”); ami aztán bevezeti az olvasót Andreas gyilkos és öngyilkossági késztetéseibe, melyek a Tommal való találkozásban kulminálnak Bolíviában („A gyilkos”); hogy a regény Tom és Pip anyjának félresikerült találkozásával érjen véget, melyet maga Purity szervez meg („Jön az eső”).¹⁹⁵

Ekképp a *Tisztaság* elbeszélés-szerkezetének célja, hogy feltárja a szereplők egymáshoz fűződő, bonyolult viszonyát, életútjaik kapcsolódási pontjait, s eközben sikeresen őrizze meg az olvasó figyelmét, miközben teljesíti a „szerződés” feltételeit: a „Nagy Amerikai Szerző” nem okoz csalódást a középszer iránt fogékony olvasóinak tett ígérete kapcsán. A narratíva terjedőssége és „túlírtsága” ellenére, mely leginkább Franzennek abban a törekvésében érhető tetten, hogy számot adjon szereplői motivációjáról, a történet diskurzív és érzelmi logikája meglehetősen egyszerű, bináris oppozíciókon nyugszik. Ezek az oppozíciók a Tom Aberant és partnere, Leila Helou által képviselt oknyomozó újságírás és az Andreas Wolf és az általa létrehozott, stratégiai kiszivárogtatásra szakosodott Napvilág Projekt, az amerikai és (kelet-)német mivolt, a demokratikus kapitalista vállalkozás és szocialista/kommunista diktatúra között feszülnek. A regény nem csupán szembe állítja ezeket az elképzeléseket egymással, de a történet csúcspontján Tom és Andreas ezeknek a képviselőjeként küzdenek meg egymással a bolíviai hegycsúcson, s küzdelmük egyben Purityért is folyik, aki (Tom lányaként és Andreas szeretőjeként) egyszerre jelöli az erényt és a vágy tárgyát. Ezek az oppozíciók ismétlődnek a szereplők szimmetrikusan tükröződő viszonyában, így Anabel és Tom, valamint Annagret és Andreas kapcsolatában, a férfiak anyjukhoz, Cleliához és Kátyához fűződő érzelmi kötődésében. A cselekmény mintha másból sem épülne fel, mint ezeknek a bináris oppozícióknak a szekvenciális variációiból, melyek aztán Pip *Bildung*jához járulnának hozzá, aki végigköveti szülei generációjának történeteit, hogy aztán a regény végére elérkezzen a *lehetőséghez*, hogy meghaladja és felülmúlja azokat a sajátjában. Vagyis a forma látszólagos összetettsége ellenére a *Tisztaság* esetében a történet (és annak közérthetősége) a lényeg, ami persze a fősodorban egyben a népszerűség biztosítója is, s a történeteknek a végkifejletig tartó folytonos megszakítása, az előzmények és korábbi események előrángatása és variációja az olvasó figyelméért folytatott küzdelemben bevetett írói fogásnak tűnik csupán, nem pedig a történethez, annak témájához szervesen idomuló, azt konceptuálisan megtámogató formának.

A regény azonban, nem túl meglepő módon, a fenti ellentétpárokat a nemi szerepek, a szexualitás, a hatalom és a politika különböző kontextusaiban szerepeltetve megpróbálja – igaz, nem túl sok sikerrel, de – „dekonstruálni.” Ezek a törekvések már a narratíva kerettörténetében is megfigyelhetők. Magát a történetet az indítja útjára, hogy Pip meg szeretné találni *apját*, akit saját sanyarú társadalmi helyzetéért, diákhitelének felgyülemeléséért és érzelmi állapotáért

¹⁹⁴ Elaine BLAIR, “The Prisoner of Sex: Franzen and the Women. Rev. of *Purity*, by Jonathan Franzen”, *Harper’s Magazine* (September 2015): 84-88, 85.

¹⁹⁵ FRANZEN, *Tisztaság*, 9-81, 85-178, 181-252, 255-329, 333-462, 467-535, 539-586.

hibáztat, hogy aztán a regény végén éppen az oldja meg ezeket a problémákat, hogy – miután beleolvasott Tom naplókéziratába – fényt derít *anyja* valódi kilétére.¹⁹⁶ Egy másik narratív kerettörténetet az feszíti ki a történet köré, hogy Purity és Jason kondom hiányában megszakítják szexuális együttlétüket, s a románcos történet – és a konszenzusos születésszabályozás rendje – a történet végén áll közöttük helyre újra.¹⁹⁷ A dupla kerettörténet metszéspontjában áll az anya és az apa románcának vége, valamint Tom „öt megmaradt” „halálra döfködött” óvszerének története Tom naplójában, melyet Purity a számára kínákozó lehetőség ellenére – önmagát védendő, és szülei privátszféráját tisztelve – sem olvas el.¹⁹⁸ Bár a kérdéses passzus idézése – ahogyan regénybéli szerepeltetése is – az intim, privát és publikus szféra határainak megsértésével jár együtt, mi több, annak is minősített esete, mégis kénytelen vagyok hosszabban idézni, mert a *Tisztaságban* alkalmazott ábrázolásmód ökonómiájának lényegi elemét mutatja fel; azt, ahogyan a regény egyik recenzense megjegyezte, hogy „a cselekmény szükségszerűségei Franzen regényírói hajlamaival ötvözve milyen könyörtelenül szorítják rá a *Tisztaságot* a pszichoszexuális mozgatórugókra.”¹⁹⁹ Az ábrázolásnak ez az ökonómiája, ahogyan az ellentéteket a szöveg a személyes viszonyok terében dekonstruálja, a Franzent anti-feminizmus vádjával illető kritikai értékelésekhez kapcsolódik. A kérdéses szövegrészlet Tom nézőpontjából meséli el a történeteket, és javarészt kommentár nélkül marad az egyes szám harmadik személyű elbeszélőt alkalmazó szövegrészekben. A bejegyzésre vonatkozó egyetlen kommentár az a Pip érzéseit megragadni kívánó megjegyzés, hogy „nagyon idegennek találta, hogy [szülei] milyen nagy ügyet csináltak a szexből, és különben is ez az egész olyan elviselhetetlenül szomorú volt,”²⁰⁰ miközben a szöveg szóban forgó – és általa kihagyott – részlete a naplóból tulajdonképpen az ő, nem éppen szeplőtelen fogantatásáról szól.

A télre [gondoltam], amikor már nem lesz Anabel az életemben.

Anabel mintha megérezte volna, csókolgatni kezdett. Mindig is kihasználtuk, hogy a fájdalmat fokozott gyönyör követi, akkor pedig éppenséggel úgy éreztem, hogy ennél több lelki szenvedést már nem okozhatunk egymásnak. Amikor hanyatt feküdt, széttárta a kimonóját, én meg odapillantottam a mellére, és olyan heves gyűlölet fogott el a szépségük láttán, hogy megszorítottam az egyik mellbimbóját, és durván megcsavartam.

Felsikított és arcul ütött. Én úgy be voltam gerjedve, hogy alig is éreztem. Aztán újra megütött, a fülembe boksolt, miközben kihívóan meredt rám. – Most majd visszaütsz?

– Nem – mondtam. – Seggbe baszlak.

– Ne, azt nem akarom.

Soha még ilyen gorombán nem beszéltem vele. Ezennel most véget ért a feminista házasságunk. – Tönkretetted a kotonokat – mondtam. Mi mást tehetnék?

– Csinálj nekem gyereket. Hagyj valamit nekem is.

– Szó se lehet róla.

– Ma éjjel biztosan sikerülne. Én megérezem az ilyesmit.

– Inkább felakasztom magam.

– Te gyűlölsz engem.

– Igen, gyűlöllek.

Anabel még mindig szerelmes volt belém. Láttam a szemében a szerelemet és a tiszta, vigasztalhatatlan gyermeki csalódottságot. Teljesen a hatalmamban volt, ezért azt az egyet tette, amit még megtehetett, hogy szíven döfjön: megadóan hasra fordult, felhúzta a kimonóját, és azt mondta: – Jól van, akkor csináld.

¹⁹⁶ FRANZEN, *Tisztaság*, 13-14, 554-562.

¹⁹⁷ FRANZEN, *Tisztaság*, 21, 570.

¹⁹⁸ FRANZEN, *Tisztaság*, 344.

¹⁹⁹ BLAIR, „The Prisoner of Sex”, 85.

²⁰⁰ FRANZEN, *Tisztaság*, 546.

És én megvettem, nem is egyszer, hanem háromszor, míg aztán másnap reggel el nem menekültem a házból. Anabel minden támadás után kiment a fürdőszobába. Én olyan állapotban voltam, mint egy narkós, aki már négykézláb csúszkálva, a padlóról szedi fel a kokain utolsó morzsáit. Nem kellett megerőszakolnom Anabelt, de azt is megvettem volna. Egyikünk sem a kéjre vágyott elsősorban. Én azt akartam, amit ő akart a filmjeivel, a test témájának végső és teljes feltárását. Ő pedig, az volt az érzésem, erkölcsi mártíromsága megpecsételését.²⁰¹

Ez a jelenet, különösen annak fényében, hogy javarészt kommentár nélkül marad a Tomot általánosságban is jó szándékú, együttérző, liberális középosztálybeli férfiként ábrázoló szövegben, szinte teljesen elbagatellizálja annak tényét, amit talán kölcsönös erőszaként ragadhatnánk meg. Tom ugyan azt állítja, hogy „nem kellett megerőszakoln[ia] Anabelt”, de készséggel elismeri, hogy „megtehettem volna”, és hogy együttlétük nem a „kéjről” szól. Anabel „teljesen a hatalmában” van, és Tom nem pusztán „a test témájának végső és teljes feltárását” végzi el, hanem hatalmával visszaélve éli ki vágyait a nőn. Mindeközben Anabel pedig a férfi tudta és beleegyezése nélkül saját testét felkínálva megszerzi Tomtól azt, amit a férfi megtagadna tőle: az ironikus módon Purity [Tisztaság] névre anyakönyvezett gyereket, aki ekképp meglehetősen tisztátalan körülmények között fogan, egy olyan konszenzuálisnak tűnő aktusban, ahol egyik fél sem abba egyezett bele, ami tulajdonképpen történik. A regény ráadásul a jelenetet „feminista házasságu[n]k” végeként aposztrofálja, ami alatt a kompromisszumképtelen, radikális és irracionális, feministának mondott követelésekkel jellemzett Anabel és a tapasztalatlan, éretlen és bizonytalan Tom együttélésére utal a szöveg. Ennek a többszörös félreértelmezésnek a *javítására* még csak kísérlet sincs a szövegben, mi több – ahogyan a regény egyik recenzense megjegyzi – „a regény többi része Tom mögé áll,” miközben a beszélő nevek hagyományát követve vezetéknévét éppen csak elkülönözteti az „aberrált” jelentésétől, melyet Andreas Wolf (a regény szexuális ragadozójának) szexuális hajlamainak a jellemzésére tart fenn.²⁰² Éppen ezért egyet kell értenem Blair érvelésével, aki szerint „Tom leírása Anabelhez fűződő viszonyáról egyértelmű nőgyűlölő klisék, a hamisan csengő önsajnálát és saját szexuális fantáziájának politikai korrektsége felett érzett, áporodott aggodalmának keveréke, s a szatíra beszédmódja után kiált. Vagy elképzelhető lenne a feminizmus második hullámának puritanizmusát és az erre adott macsó reakciókat egyszerre karikírozó ábrázolásmód is. A szövege azonban ehelyett esetlenül Tom védelmére kel.”²⁰³ Ami annyit jelent, hogy Franzen összemossa egymással a nemi szerepek, a szexualitás és a hatalom kontextusait, amennyiben – mint a fenti jelenetben – látszólag problémátlanak tekinti közöttük az átjárást. Viszonyukat pedig direktnek és közvetítés nélkülinek állítja be, s mintha az intim, a privát és a publikus szféra átjárhatósága – ami az írói képzelőerő és a regény egyik alappillére – olyan oksági kapcsolatok létesítene az elbeszélésben, melyek sajátos módon rétegezik egymásra narratíva személyes, politikai és történeti vonatkozásait. Ez a képlet Anabel és Tom kapcsolata esetében a feminizmus második hulláma utáni „visszacsapás” jogosságának paraboláját eredményezi a szövegben (Tom analízis erőszaktetele Anabelen), mely viszont a feminizmus második hullámának meglehetősen torz értelmezésén alapszik (Anabel művészi és politikai ambíciói a regényben), amennyiben azt az elfojtás és a bűntudat sajátos keverékeként ábrázolja (Anabel kétségbeesett próbálkozása, hogy teherbe essen). Ebben az ábrázolási képletben az egyetlen szatirikus elem Purity/a Tisztaság megszületése. Ismét egyetértek Blairrel, aki szerint „a *Tisztaság* egyes passzusait olvasva az az érzésünk támadhat, mintha Franzen nyomatékosan azt akarná tudtukra adni az őt a férfisovinizmus vádjától

²⁰¹ FRANZEN, *Tisztaság*, 455-456.

²⁰² BLAIR, „The Prisoner of Sex”, 87; FRANZEN, *Tisztaság*, 500. Bart István fordításában „ferde hajlam” szerepel az „aberrált” jelző helyett.

²⁰³ BLAIR, „The Prisoner of Sex”, 87.

védelmeszövegnek, hogy 'nem, félreértettetek, én tényleg szexista vagyok'.²⁰⁴ Egyszerűbben úgy is fogalmazhatnánk, hogy Franzennél a szabad függőbeszéd sok esetben a szerző véleményközlési szándékát rejt, s azt is éppen hogy. Franzen talán önmagát is szatirikusan ábrázolja, amikor a regény levitézlett, tolószékbe kényszerült posztmodern prózaírója, Charles Bleinheim blazírtan úgy fogalmaz: „Drágám, én író vagyok. Engem a gondolataim kimondásáért fizetnek a kiadók, mellesleg gyalázatosan, és kritizálnak a kritikusok, igen méltánytalanul.”²⁰⁵

Hasonló logikát követ a kelet-berlini események ábrázolása is a regényben, ám ezúttal egy másik történeti-kulturális síkon és a privát és publikus kapcsolatának egy másik mátrixában, ahol Andreas Wolf, a pártkáderek családjából származó, ellenzéki lett szexuális ragadozó segít Annagretnek az őt szexuálisan kihasználó mostohaapjától megszabadulni, aki történetesen a Stasi informátora. A gyilkosság gondolata Andreasban azért merül fel egyáltalán, mert hosszú idő után Annagret az egyetlen, akihez képes érzelmileg kötődni, és mert „a mostohaapa puncicentrizmusa [...] emlékeztette a maga szenvedélyére.”²⁰⁶ Andreas érzelmi elszigeteltsége nevelő- és biológiai apjának különbözősége, valamint anyjához fűződő bonyolult, szenvedélyes (és) intellektuális viszonyának eredménye, aminek a regénybeli kifejeződése a *Muttersprache/Anyanyelv* című vers. Ebben Andreas akrosztichonban fogalmazza meg vérfertőző politikai üzenetét: az „Én” szóval kezdődő, és a „Mama”-megszólítással végződő vers sorainak kezdőbetűiből „Én, neked szocializmus, életem legdicsebb magömlését neked ajánlom” üzenete sejlik fel – utólag a cenzornak is.²⁰⁷ Ám a szatirikus elemeknek ezzel vége szakad a kelet-berlini történetben. Ugyan a gyilkossággal kapcsolatos ötlet Andreastól származik, a szöveg mégis úgy tűnteti fel, hogy a végső döntést a tizenöt éves cinkostárs, Annagret hozza meg.²⁰⁸ A gyilkosság elkövetése után, félelmétől hajtva, hogy tettére fény derül, Andreas szülei pártkapcsolatait, ismert ellenzéki múltját és a német újraegyesítés körüli zűrzavart kihasználva megszerzi a Stasi nyomozati anyagait Horst Werner Kleinholz eltűnése ügyében, menekülését pedig a Stasi archívumait ostrom alá vett tömegben a nyugati média dokumentálja. Andreas a nyilvánosságnak ezt a figyelmét használja fel múltjának eltüntetésére és jövőjének látványos megalapozására.

Andreas hátrapillantott, és azt látta, hogy két őr már jön is érte. Leejtette a földre a szatyrát, felemelte mindkét karját, és a kamerák felé fordult. – Veszitek? – kiáltotta oda a kameráknak.

Az egyik stáb még csak akkor kapott észbe. De egy másik stábból egy nő már felemelt hüvelyujjal jelt adott. Akkor Andreas az ő kamerája felé fordult, és beszélni kezdett.

– Andreas Wolf vagyok – mondta. – A Német Demokratikus Köztársaság állampolgára vagyok, és azért vagyok itt, hogy a Normannenstraßei Állampolgári Bizottság tevékenységét ellenőrizsem. Most jövök a Stasi archívumából, ahol megalapozott gyanúm szerint megpróbálják tisztára mosni a bűnösöket. Nincsen semmiféle hivatalos funkcióm. Nem azért vagyok itt, hogy *együttműködjem* velük. Hanem, hogy *ellenük* tegyek. Ez az ország a büzlő titkok és a szennyes hazugságok országa. Ezeket csak a legerősebb napsütés fertőtleníti.

– Hé, állj! – kiáltotta oda neki a későn eszmélő stáb egyik tagja. – Ezt most ismételve meg.

És Andreas megismételte.²⁰⁹

²⁰⁴ BLAIR, „The Prisoner of Sex”, 87.

²⁰⁵ FRANZEN, *Tisztaság*, 245.

²⁰⁶ FRANZEN, *Tisztaság*, 103.

²⁰⁷ FRANZEN, *Tisztaság*, 134-135.

²⁰⁸ FRANZEN, *Tisztaság*, 107-110.

²⁰⁹ FRANZEN, *Tisztaság*, 177.

Ezt a jelenetet tekinthetjük a korábban Tom naplójából idézet passzus inverzének, amennyiben a regény szövegéhez hasonlóan Andreas is a nyugati média nyilvánosságának kihasználása révén tünteti el saját múltbéli bűneinek nyomait. Az idézett jelenet rejti későbbi vállalkozása, a „Napvilág Projekt” nevének eredetét, bár a magyar fordítás érthetetlenül a „napsugár” kifejezést részesíti előnyben ezen a ponton, elkendőzve ezzel a felvilágosodás vállalkozására tett metaforikus-ironikus utalást. Ez a párhuzam már csak azért is jelentős lenne, mert azt érzékelteti, hogy a tudás felhalmozása és közkinccsé tétele, majd a közvéleménybe fektetett bizalom, hogy ismeretei alapján ítéljen, mesteri manipulációként lepleződik abban a médiának felkínált képben, melyet Andreas mutat, miközben az „igazságot” (vagy azt, amit arról a Stasi tudni vélt) Andreas „reklámszatyra” rejti. Andreas hangsúlyosan magánemberként – vagyis mindenféle törvényi, közösségi vagy morális felhatalmazás nélkül – megfogalmazott vádja pedig, miszerint az Állampolgári Bizottság manipulálja a Stasi által illegális módszerekkel, az intim- és privátszféra határainak áthágásával szerzett információkat, nyilvánvalóan saját privát történetének elfedését szolgálja. A darabos történeti utalások itt ráadásul az elbeszélés hitelét erősítik, ismerve a kelet-német titkosszolgálatokkal változatos formákban együttműködő állampolgárok magas számát, a keletkezett dokumentumok mennyiségét és átadási körülményeit. A történetileg lehorgonyzott epizód nem csupán erősíti az elbeszélés hitelét, hanem allegorikus dimenzióit is kölcsönöz neki. Ahogyan Purity születése sem volt ment a körülmények tisztátalanságától, úgy Andreas közszereplő mivoltának és az általa jegyzett „Napvilág Projektnek” a megszületéséhez is vér és hazugság tapad, s ahogyan később Purity a tapasztaltabb Colleen megfigyelését Andreas számára átfogalmazva megjegyzi: a vállalkozás nem más, mint a rossz híreket magából ontó „szargyár.”²¹⁰ A *Tisztaság* ez utóbbi jelenete ennek fényében meglehetősen ironikus, hiszen Franzen regénye maga is arról tanúskodik, hogy a „Napvilág Projektéhez” hasonló termékekből nehezen állítható elő az „igazság”, ahogy az egymást gyűlölő felek erőszakos „románcából” a regény végére is nehezen születik meg a „tisztaság”, az újrakezdés lehetősége. A két jelenet között mégis annyi a különbség, hogy míg Purity fogantatásának körülményeit a szöveg nem kommentálta, addig a „Napvilág Projekt” születéséből a regény párhuzamot von a közép-kelet-európai diktatúrák (jelesül az NDK) bukása és az internet totalitarianizmusa között, vagyis a jelenet többszörösen összetett ironikus rétegeit egyenesbe fordítja, s kiterjesztett allegorikus jelentést „igazsággént” tálalja.²¹¹ A regény azt *sugalmazza*, hogy mintha mit sem változott volna a megfigyelés gyűlöletes kultúrája, s lényegileg ugyanolyan minőségű lenne egy kommunista diktatúrában élni, mint az információs társadalomban. Ez a mozzanat Franzen korai korszakának a *Javításokkal* maga mögött hagyott, „tudósítói” korszakára emlékeztet, mikor is a szerző még tudatosan vállalta a kortárs társadalmi, politikai és kulturális problémákról való véleményalkotás feladatát. Rendszerregényei – mint *A huszonhetedik város* című, 1988-as, első regénye, mely a(z) (város)állam foglyul ejtéséről szól²¹² – létező és súlyos problémák komoly feldolgozásait végezték el a maguk módszereivel, így az ironia és satíra hadrendbe állításával.

ERKÖLCSI KOCKÁZAT

²¹⁰ FRANZEN, *Tisztaság*, 261, 273.

²¹¹ FRANZEN, *Tisztaság*, 467-471.

²¹² Jonathan FRANZEN, *The Twenty-Seventh City*, (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1988), magyarul: *A huszonhetedik város*, fordította: Bart István, (Budapest, Európa, 2014). A regény címe St. Louisra utal, mely a megjelenés idején az Egyesült Államok méretét tekintve huszonhetedik városa volt. A regény egy közelebbről meg nem határozott, indiai titkosszolgákkal operáló bűnözői csoport tevékenységét követi nyomon, ahogyan azok átveszik a város gazdasági és politikai irányítását a helyi elit és a közvélemény manipulálása révén.

Hogy a *Tisztaság* esztétikája mégis miben más a posztmodern rendszerregényekétől, arról az árulkodik, ahogy a szöveg oszcillál az allegorikus és a realista beszédmód között. Maga a regény is érinti a kettő közötti átmenetet, méghozzá az ellentétpárokból kódolt egyenlőtlenségnek a tárgyalása során, amikor is egy közgazdaságtani fogalmat, az „erkölcsi kockázatot” hívja segítségül a személyközi viszonyok megértéséhez. A kifejezést először Purity használja a regényben, aki közgazdaságtani tanulmányai alapján anyjához fűződő viszonyát a következőképpen jellemzi:

Pip olyan volt az anyja világában, mint egy bank, amely túlságosan is nagy ahhoz, hogy tönkre tudjon menni, vagy mint egy alkalmazott, aki annyira nélkülözhetetlen, hogy nem lehet elbocsátani csupán csak azért, mert egy kicsit hanyag. Több oaklandi barátnőjének is eléggé problémás szülei voltak, mégis mindennap beszéltek velük, anélkül, hogy különösebben nehezükre esett volna, de csak azért, mert a legproblémásabbnak is voltak erőtartálékai, és nem csak az egyetlen magzatukra hagyatkozhattak. Pip viszont egyetlen gyerek volt.²¹³

Az „erkölcsi kockázat” eredetileg közgazdaságtani fogalom, amely az egymással általában szerződéses viszonyban álló felek eltérő tudását, az ebből adódó viselkedés-mintázatokat és a kockázatvállalás különböző szintjét jelöli. Példának okáért azt a magatartást, ahogyan a társadalmi szereplők viselkedését befolyásolja tetteik lehetséges kockázatának ismerete, és ahogyan – például egy szerződéses viszony keretei között – ismereteik különbözőségéből adódóan egy másik félre ruházzák át a jogot, hogy a nevükben cselekedjen, miközben éppen az eltérő tudásszintek miatt nincsenek tisztában a lehetséges következményekkel, vagyis morális kockázatot vállalnak. A fenti szöveghely esetében egyértelmű, hogy Purity túlságosan is fontos szerepet játszik anyja életében, olyannyira, hogy nélküle az értelmét vesztené: nem a gyerek, hanem a szülő függ – az olvasó számára később feltárt okok miatt – gyermekétől. A terminus következő előfordulása pontosan arról beszél, hogy az anya által vállalt „erkölcsi kockázattal” Purity visszaél, mégpedig amikor közli Anabellel, hogy apja keresésére indul, s ehhez a Napvilág Projektnél felajánlott állást kívánja felhasználni. Az elbeszélő úgy kommentálja Purity szándékát, hogy „[a]z erkölcsi kockázatba bízást belefért, hogy ha [Purity] úgy látta jónak, egyszerűen figyelmen kívül hagyta az anyját.”²¹⁴ Az apa keresésére indított küldetés-történet azonban arról az erkölcsi kockázatvállalásról szól, mely Purity döntését terheli. Amikor a Purity apjáról, a Napvilág Projektről, és Andreas Wolfról, valamint az illegális kiszivárogtatásokról szóló beszélgetésük során megkérdezi anyjától, hogy „[m]it tudsz te arról, Mama?”, akkor fogalma sincs, hogy nála jóval többet, s anyja ragaszkodása a titokhoz mit takar.²¹⁵ Anya és lánya között az erkölcsi kockázatvállalás kölcsönösségének lehetősége és határai csak a regény utolsó lapjain merül fel Purityben, amikor megdöbben azon, hogy anyja megharagudhat rá.²¹⁶

Az „erkölcsi kockázat” azonban nem csak anya és lánya viszonyát jellemzi, hanem a regény szerkezetével, az elliptikus struktúrákat mozgató „arabeskkel” együtt a regény szereplőinek kapcsolatát is. Andreas egy Purityvel folytatott kulcsfontosságú beszélgetésben, melynek során elcsábítja a lányt és ráveszi a Tom után való kémkedésre, kifejti, hogy „minden embert két egymásnak ellentmondó kényszer határoz meg,” melyek „a titoktartás kényszere” és „a titkok felfedezésének a kényszere.”²¹⁷ A regényre is áll, hogy a tudás különbségéből fakadó tettek mozgatják a szereplőket, és a viszonyaikat általában is jellemezhetjük az „erkölcsi

²¹³ FRANZEN, *Tisztaság*, 9.

²¹⁴ FRANZEN, *Tisztaság*, 78.

²¹⁵ FRANZEN, *Tisztaság*, 79.

²¹⁶ FRANZEN, *Tisztaság*, 571.

²¹⁷ FRANZEN, *Tisztaság*, 290.

kockázat” minősített eseteiként. Így viszonyul Andreas Annagrethez és Tomhoz; Tom és Leila így alakítják kapcsolatukat Leila ex-férje, a paraplégiás Charles Blenheimhez való viszonyulásuk tükrében; ezért óvja Anabel Purityt annak megismerésétől, hogy ki az apja, ezért nem bízik Purity Andreasban, és ez magyarázza, hogy mégis eleget tesz kérésének, és így tovább. Az „erkölcsi kockázat”, ahogyan a fogalom eredete is jelzi, a bizalom kockázatáról vagy éppen hiányáról árulkodik. Ha pedig a személyközi kapcsolatokra alkalmazzuk – mint ahogyan a regény teszi –, akkor hozzátehetjük még, hogy a megértés és az intimitás hiányáról a szülők (és a nagyszülők) generációjában: Tom és Anabel a regény végén szülőként is képtelenek a megértés és a bizalom újraépítésére. Ezzel szemben Purity *Bildung*jának fontos része, hogy mivel immár tisztába került az „erkölcsi kockázat” természetével, azt kerülve igyekszik felépítenie a megértés, a bizalom és az intimitás köreit, azzal, hogy immár vagyonos, felső-középosztálybeli, független nőként anyagilag segíti barátait, akik osztoztak vele alsó-középosztálybeli létbizonytalanságában, illetve azzal, hogy immár fenntartások nélkül veti bele magát a kapcsolatba, igaz, hogy egyelőre csak a szexuális élet területén:

...Pip olyan bizalmat érzett Jason iránt, amiről bizony könnyen kiderülhetett, hogy egyedi és páratlan, de nem akarta, hogy ez Jasonnak is tudomására jusson. Nagyon jól tudta, hogy milyen könnyen elronthatja vele a dolgát, és hála Tom memoárjának, a szerelem veszedelmeivel még annál is inkább tisztában volt. Úgy érezte, szeretne beletemetkezni Jasonbe, lelke minden bizodalját beléje vetni, még ha épp elég bizonyítékot látott is már arra nézve, hogy az ilyen öneltemetkezés és bolondulásig hajtott bizalom könnyen bajba sodorhatja az embert. Ezért aztán csak a szexben engedte meg magának, hogy laza és könnyelmű legyen. Lehet, hogy ennek is megvoltak a maga veszélyei, de ebben nem tudta magát türtőztetni.

Most is mindjárt belezuhantak a szexbe, amint visszaértek Jason lakására. Attól, hogy kezdett szerelembe esni, egyszerre más értelme lett a szexnek, és valahogy megnőtt, szinte metafizikai értelme lett; egy John Donne-költemény jutott az eszébe, amit az egyetemi szemináriumon elemeztek, az önkívületről szólt, s arról, hogy ez a szerelem lényege; akkor nem tudott vele mit kezdeni, most viszont kezdett értelme lenni.²¹⁸

Az „erkölcsi kockázat” elképzelését azonban nem pusztán a szereplők közötti viszonyok mestertrópusaként vonatkoztathatjuk Franzen regényére, hiszen a diegézisben a konfliktusok kialakulásáért és az arabeszk-szerű szerkezetben a feszültség fenntartásáért felelős tudásbeli különbség egyként jellemzi a szöveg és az olvasó alapvető viszonyát, illetve – mint ahogyan azt korábban említettem – azt, ahogyan maga a szöveg oszcillál a realista ábrázolásmód és a posztmodern rendszerregényre jellemző allegória között. A két ábrázolásmód váltakozása természetesen hatással van arra is, hogy hogyan olvassuk Franzen regényét, vagyis ahogyan elképzelése szerint létrejön valamiféle szerződés szerző és olvasója között, s ahogyan ez a viszonyt oldja a posztmodern ironia. Miféle „erkölcsi kockázatot” vállal tehát az olvasó a *Tisztaság* értelmezésekor? A kockázat természete – ahogyan a regényben is – abban áll, hogy nem tudjuk biztosan, kivel léptünk szerződéses viszonyba. A regény leginkább ironikus részletei talán éppen azok, ahol a szöveg a kortárs irodalom és annak intézményrendszere kapcsán fejt ki nézeteket. A korábban idézett Charles Blenheim, a pályája csúcsán túljutott posztmodern szerző talán nem véletlenül kényszerült toloszékba és szorul rá ex-felesége gondoskodására,²¹⁹ s ha eltekintünk a túlságosan is leegyszerűsítőnek tűnő életrajzi

²¹⁸ FRANZEN, *Tisztaság*, 570. A John Donne-költemény Vas István fordításában érhető el magyarul, „Önkívület” címmel.

²¹⁹ Franzen interjúiban gyakran beszél arról, hogy mennyire fontosnak bizonyult számára az első házassága és a válása miatt érzett szűgyen, s hogy ez hogyan hatott írásaira. A *Tisztaság* kapcsán lásd: Emma BROCKES, „Jonathan Franzen interview: „There is no way to not make yourself male”, *The Guardian* 21st August, 2015.

magyarázattól, akkor azt kell mondanunk, hogy Franzen közvetve rajta keresztül nyilvánítja ki a kortárs irodalmi élettel kapcsolatos véleményét, miszerint annak rákfenéje, hogy „[a]nnyi *Jonathan* van mostanában. Csak úgy nyüzsögnek a *Jonathanok* az irodalomban.”²²⁰ Bár a szöveg ezen a ponton egy bizonyos „Jonathan Savoir Fair” nevű szerzőt és „állatjólétről szóló könyvét” említi (nyilvánvaló utalás Jonathan Safran Foer eredetileg 2009-ben napvilágott látott, magyarul 2012-ben megjelent *Állatok a tányéromon* című művére), világos, hogy nem ő az egyetlen Jonathan, akire Blenheim gondolhat. Az a Bleinheim, aki ha ironikusan is, de olyan szerzői szerepvállalást fogalmaz meg, melyet a kritika éppen Franzen vakfoltjaként tart számon. Bleinheim, ahogyan azt korábban már idéztem, a keresetlenségéért őt megrovó Leilának annyit felel:

– Drágám, én író vagyok. Engem a gondolataim kimondásáért fizetnek a kiadók, mellesleg gyalázatosan, és kritizálnak a kritikusok, igen méltánytalanul.²²¹

A kritika éppen ezt a nyílt elkötelezettséget kárhóztatja a szerző szövegein kívüli megnyilvánulásaiban, illetve ennek hiányát kifogásolja Franzen regényeiben.²²² A „túlírt” és „fárasztó” regényeket jegyző Blenheim így nem csupán Franzen önironikus önéletrajzi alakja, akitől inkább eltávolítani igyekezne magát (hiszen őt mégiscsak jól fizetik, és a regényeinek kritikája sem mondható teljességgel „méltánytalanak”), hanem akivel a szöveg a motívumok egyezése okán hasonlóságot is felmutat. Franzen – ahogyan ezt láthattuk – igenis hangot ad a bizonyos véleményeinek a *Tisztaságban*, hiszen bizonyos gondolatok, így az információs társadalom és a totalitárius diktatúra lényegi egyezéséről szóló vészesen egybecseng Franzen azon botrányos és botrányosan egyszerű nyilatkozataival, miszerint például az érzelmek pontos közvetítéséhez nem egyetlen emoticon, hanem legalább hatszáz oldal szükségeltetik. Maga a regény is sokat időzik a szereplők tudatában, ám nem mindig érzelmeikkel van elfoglalva, hanem elveikkel és gondolataikkal. Azzal, hogy mit gondol Pip a megújuló energiával kapcsolatos megoldásokat állami pénzen népszerűsítő vállalkozásokról; hogy a milliárdoscsemete Anabel Laird radikálisan értelmezi személyesen és művészetében is a férfiuralmat; hogy a szupernormális Tom Aberant mit tekint a tényfeltáró újságírás feladatának; hogy Andreas Wolf mit gondol valóságosan is létező versenytársairól, Julian Assange-ról és Edward Snowdenről, és így tovább. Ha ehhez még azt is hozzávesszük, hogy a regény realista ábrázolásmódjának allegóriába csúszása (például a „feminista házasság” kapcsán) milyen ítéletet mond a Reagan-korszakban fiatal felnőttkorát élő liberális középosztály generációjáról, akkor nyugodtan kijelenthetjük, hogy Franzen messze túllépett az „el nem kötelezettség” problémáján. Míg Hutcheon 2009-ben, Franzen első három regényének értelmezése kapcsán bátran juthatott arra a következtetésre, hogy a szerző „műveinek alternatív olvasata, melyek szerint a bukás és a csalódottság éppen a saját ellentétüket jelölik, egy olyan társadalmi regényt mutat meg, melyben az ideológiai cinkosság lehetőségét magában foglaló „közép” és a szolipszizmusra és az önfényező elszigetelődésre hajlamos periféria a változás irányába mutató [transgressive], kollektív cselekvés elképzelésében békül ki egymással.”²²³ Nem így a kései regényekben, ahol minden hasonló elképzelés hiányzik, s a kortárs politikai folyamatok helyett a közelmúlt történelmének fontossága kerül a középpontba.

²²⁰ FRANZEN, *Tisztaság*, 219.

²²¹ FRANZEN, *Tisztaság*, 243.

²²² Franzen közéleti botrányainak se szeri, se száma: véleményét gyakran egyenesen a közvélekedéssel szemben fogalmazza meg, legyen szó az internet pszichológiai veszélyeiről vagy a globális felmelegedés kérdéséről, s az embernek néha az a benyomása támadhat, hogy sokszor nem is a megszólalás tartalma a fontos, hiszen Franzen nyilvánosan megosztott gondolatai helyenként alapvető ismeretek hiányáról és erős előítéletességről árulkodnak, s mintha ezzel direkt provokálná a közvéleményt. Ezzel szemben a kritika egyenesen a szövegek „el nem kötelezettségét” emeli ki. Erről lásd: HUTCHINSON, „Jonathan Franzen and the Politics of Disengagement”.

²²³ HUTCHINSON, „Jonathan Franzen and the Politics of Disengagement”, 205.

A változás vagy a transzgresszió a kései regényekben nem, vagy csak lehetőségként van jelen, s akkor is inkább egyénileg, mint kollektíven adatik meg bizonyos szereplőknek. A közelmúlt történelmének hangsúlyai ellenben olyan mozgást tesznek lehetővé az elbeszélés ábrázolásmódjának különböző szintjei között, melyek elsősorban a realista és allegorikus beszédmód határainak áthágásaként értelmezhetők. A realista hagyományokat követő, mindentudó elbeszélés révén a szereplők tudatába nyert betekintés csak a „kollektív cselekvés” ellenében működő „erkölcsi kockázat” működésébe, az egyének atomizációjának folyamatába enged bepillantást, miközben a történeti áttekinthetőség és átlátszóság örvén olyan allegóriákat kapunk, melyek alig rejtik el az írói (férfi-)fantázia és szorongás működését.²²⁴ A fantázia és szorongás pedig Franzen esetében szorosan kapcsolódnak egymáshoz, hiszen miközben arról beszél, hogy „nem tudja megtagadni férfi mivoltát,” szorongásainak is hangot ad, hogy szégyene miatt korábban képtelen volt DeLillóhoz és Pynchonhoz intellektuálisan felnőni.²²⁵ Miközben persze az az allegória is megjelenik a Blenheim és maga Franzen által is kárhoztatott közvéleményben, hogy – ahogyan a *Time* címlapján 2010. augusztus 12-én – Franzen a „Nagy Amerikai Regényíróként” jelenik meg, vagy az a vélekedés járja, hogy életét „modern Tolsztojként” tengetné.²²⁶ Az „erkölcsi kockázat” így az olvasó részéről abban rejlik, hogy – ahogyan az amerikai napisajtóban vagy a magyar irodalmi hetilapokban és irodalmi lapokban megjelent kritikák jó része is sugallná – valóban elfogadja-e, hogy a közelmúlt (amerikai) történéseinek krónikása Franzen, aki ekképp megvalósította volna Henry James maximáját, hogy „a regény a történelem”. Bár Franzen nagyon közel jár ahhoz, amit Robert Rebein a posztmodern utáni fikciós törekvéseket összegző munkájában „kortárs realizmusnak” nevezett, a realista elbeszélésmód kortárs kisajátítása, annak allegorikus kiterjesztése és történeti lehorgonyzása inkább el kellene, hogy bizonytalanítson bennünket, éppen az allegorikus jelentések természete miatt, melyekben ott visszhangoznak Franzen közszereplőként tett nyilatkozatai. Ha valamit Franzen mentségére fel lehet hozni, az az, hogy a *Tisztaság* utolsó oldalán épp hogy csak, de sikerül elkerülnie, hogy a történet giccsbe forduljon.

²²⁴ Paul Dawson némileg másképp látja ezt a kérdést, amikor a *Javítások* kapcsán amellet érvel, hogy Franzen elköteleződése a tizenkilencedik századi forma mellett „annak egyértelmű példája, amikor a regényíró a mindentudó elbeszélés révén egy nagyobb vállalkozás részeként a regény kortárs kultúrában betöltött szerepe mellett kardoskodik.” Paul DAWSON, „The Return of Omniscience in Contemporary Fiction”, *Narrative* 17.2 (May 2009): 143-161, 151. Hogy Franzennél nem csupán erről, de saját írói pozíciójának a bebiztosításáról is szó van, mi sem bizonyítja jobban, mint a regényíró szerepének ironikus kezelése a *Tisztaság* lapjain.

²²⁵ BROCKES, „Jonathan Franzen interview”; Jonathan FRANZEN, „The Guardian book club: *The Corrections* by Jonathan Franzen”, *The Guardian* 30th October, 2010.

²²⁶ Lev GROSSMAN, “Jonathan Franzen. Great American Novelist”, *Time* August 12, 2010; Genevieve FOX, “Interview with Jonathan Franzen”, *The Telegraph* 1st October, 2010.

A POSZTMODERNEN TÚLRA: IRÓNIA ÉS SZEMÉLYESSÉG DAVID FOSTER WALLACE *INFINITE JEST* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Az eddig tárgyalásra került szerzők mindegyike sajátos viszonyt ápol a posztmodernnel, és ezt a viszonyt életművének a kilencvenes évektől közepétől-végétől kezdődő szakaszában jól érzékelhetően átértékeli. Ha ezt az értékelést az életművek belső mozgásaként szeretnénk leírni, akkor talán a legegyszerűbben – és némileg leegyszerűsítve a kérdést – úgy is fogalmazhatnánk, hogy azok elmozdulnak a klasszikus posztmodern elitirodalom bevett írásmódjához, az ironikus megszólaláshoz képest, s átírják az amerikai posztmodern prózára talán leginkább jellemző „műfaj”, a rendszerregény kódjait. Pynchonnél ez a mozgás az életmű nehezen érthető, helyenként kriptikus utalásainak a műfaji kódok felhasználásával történő kibontásán keresztül egy, a közösségi értékeket egyre inkább elismerő és felmutató elbeszélésmód felé vezet, mely azonban az elbeszélés mikroszintjén nem okoz jelentős változásokat. A példaként elemzett szöveg, a *Beépített hiba* ugyanolyan játékosan bánik a kulturális kódokkal, mint ahogy figyelmes marad a történet megérzésként szolgáló részletek iránt, s e két rétegből magabiztosan bontja ki a rendszerregény középpontjában álló, hatalomról szóló allegória jelentéssztruktúráit. DeLillo esetében radikálisabb váltásnak lehetünk tanúi, már ami a nyelvhasználat kérdését illeti, hiszen nála a nyelv és a szöveg monumentalitásának radikális redukciójáról, az elbeszélés költőiségének újra-felfedezéséről beszélhetünk. A kései szövegek, így a *Cosmopolis* is, a test nyelvének az életmű korai szakaszában megfigyelhető problémájához térnek vissza, s ennek révén igyekeznek egy sajátos történeti időpillanatban megragadni a rendszer, a kései kapitalizmus pénzügyi világának, a rendszer részét képező terrornak, a testi énnak és – a *Cosmopolis* központi jelentésében – a nemzet testének lényegét. Roth esetében a Nemezis-tetralógia szövegei egyértelműen a vég keresésének jegyében fogantak, s bennük Rothnak az irodalom diskurzusa iránt érzett elkötelezettsége munkál, mely a történetből kifelé vezető posztmodern reflexióval szemben a történet (az élettörténet és az életmű) lezárásának kérdéseit feszegeti, s a cselekvés, az elbeszélés és a hatás kérdései felé fordul, illetve a történelemtől és a kultúrától az egyén felé. McCarthy esetében is hasonló a mozgás iránya: a történetiség iránti érdeklődést egyre inkább metafizikai kérdések, leginkább a gonosz mibenlétére való rákérdezés váltja fel, míg a pikareszk és a kereséstörténet lassan utat enged a románcos történetnek, az erőszak mint esztétika helyét pedig a „fekete giccs” veszi át. A fenti, gyakorlatilag a posztmodernnel együtt induló szerzőkhöz képest Franzen egy későbbi generáció gyermeke, s karrierjének rövid, posztmodern bevezető szakasza után a *Javítások* megjelenésével a rendszerregényt a realista beszédmód felé tereli. Franzen ugyan megőriz valamit az ironikus megszólalás posztmodern hagyományából, ám szövegeinek központi allegóriái sokat veszítenek kritikai élükből azáltal, hogy szerzőjük egyfelől szakít az egyetemi és az elitkulturális kötődésekkel, másfelől minden tömegkultúrát illető becsmérlő megjegyzése ellenére a kulturális fősodorba igyekszik bekerülni. Ekképp Franzen talán az első olyan szerző, aki a posztmodern retorikai vívmányait egy másik hagyománnyal, a realista regény mindentudó elbeszélésével ötvözve letéríti a posztmodernre a saját retorikai tehetetlensége által kijelölt pályájáról, s ez a kísérlet a posztmodern kritikai törekvéseihez képest – úgy politikailag, mint formailag – konzervatívnak mondható.²²⁷ Az ebben a fejezetben tárgyalt szerző, David Foster

²²⁷ Talán itt érdemes megjegyezni, hogy a „klasszikus” posztmodern szerzők listájáról hiányzó szerzők egyike, William Thomas Gaddis – mások mellett – jelentős hatást gyakorolt Franzen pályájának alakulására, s ez a hatás leginkább a viszony-izony kettőseként írható le, amennyiben a *Javítások* egyben tisztelgés a *The Recognitions* című regény előtt, mint ahogyan szakítás is azzal, amit Franzen a posztmodern próza Státus-modelljének nevez. Lásd: William GADDIS, *The Recognitions*, (New York, Harcourt & Brace, 1955); Jonathan FRANZEN, „Mr. Difficult: William Gaddis és a nehezen olvasható könyvek problémája”, fordította: Sári B. László, *Jelenkor* 60.1 (2017): 822-836.

Wallace érdeme többek között éppen abban rejlik, hogy pályája nem egyenes átmenet a posztmodernből a poszt-posztmodernbe (mint a posztmodern előző generációjának képviselőinél), és nem is egy éles esztétikai irányváltás eredménye, hanem – mint ahogy azt majd látni fogjuk – a posztmodern formai törekvéseinek radikalizálása révén a posztmodern politikai projektjének kiterjesztésére tett kísérlet.

David Foster Wallace tragikusan hirtelen halálával viszonylag hamar véget ért írói karrierje ellenére már csak azért is lehet érdekes a poszt-posztmodernnel kapcsolatos vizsgálódások szemszögéből, mert egyrészt igen terjedelmes korpuszt hagyott maga után, másrészt a meglehetősen vegyes korabeli fogadtatás ellenére nagyon sok és egymástól nagyon különböző szerzőre gyakorolt hatást, Dave Eggerstől Jonathan Franzenen és Zadie Smithen keresztül Junot Diazig, Mark Z. Danielewskiig, Nathan Hillig és tovább. Wallace irodalmi pályatársaira tett jelentős benyomása mellett az irodalmi stúdiumokra gyakorolt hatása sem elhanyagolható, amit mi sem jelez jobban, mint hogy külön kötet jelent meg a David Foster Wallace stúdiumok területén eligazodni szándékozóknek, melyben egy teljes, hiperbolikus túlzásba eső fejezet foglalkozik azzal, hogy mi a helyzet „a regénnyel David Foster Wallace után.”²²⁸ Mindemellett a szerző 2008-as öngyilkosságát követően kialakult, műveivel foglalkozó, a szerző kultuszát éltető „Wallace-ipart” kritikával illető hangok is megjelentek. A szerzőt és szövegeit az elismerés és elfogadás gesztusával kezelő kritikát és tudományos kutatást több szempontból is megkérdőjelezte a Wallace kulturális értéktözsdén történt felértékelődését követő „visszacsapás.” Ahogyan arról a kritika egyik céltáblájává vált Wallace-értelemző beszámol, a „visszacsapás” egyrészt magát a kultuszt, illetve annak kisajátító gesztusait kifogásolta²²⁹ a fősodorhoz tartozó sajtóorgánumban, másrészt a szerző szövegeinek (és olvasótáborának) maszkulin mivoltát és patriarchális jellegét, illetve – némileg megkétszerezve – maguknak a szövegeknek a minőségét érte kritikai ösztűz, elsősorban egyetemi berkekből. Ezek a támadások nem pusztán az életművet, hanem annak „új öszinteségként” való kritikai beállítását érintették.²³⁰ Ugyan nem tisztem igazságot tenni ebben a vitában, annyit azért megjegyeznék, hogy ahogyan az a jelentősebb kulturális fellángolások esetében lenni szokott, Wallace hatása és jelentősége nehezen tagadható, s vita inkább csak értelmezésében lehet a felek között. Így a szerző nem csak az általa befolyásolt szerzők illusztris listája miatt, hanem irodalmi karrierjének öröksége okán is megérdemel egy hosszabb áttekintés, különösen mert – Franzenhez hasonlóan – maga Wallace is részletesen foglalkozik a posztmodern „válságával” s az arra adható (irodalmi) reakciókkal. Mi több, nem csupán terjedelmes esszéket szentel a kérdéskörnek, hanem saját prózájában *programszerűen* igyekszik megvalósítani azokat az elképzeléseket, melyekről az esszéiben beszél. A Wallace-kritika egyik visszatérő motívuma éppen az, hogy hogyan – és milyen sikeresen – dialogizál Wallace a „posztmodernnel”, illetve hogy az esszéiben meghirdetett program mennyire hozható fedésbe az azt megvalósítani kívánó irodalmi szövegekkel, elsősorban a főműnek tekintett *Infinite Jest*-tel.²³¹ Ennek megfelelően az *Infinite Jest* értelmezéseinek fő csapásiránya az irónia, az érzelmek, az addikció

²²⁸ Andrew HOBEEK, „The Novel After David Foster Wallace”, in Marshall BOSWELL & Stephen J. BURN (eds.), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, (New York, Palgrave MacMillan, 2013), 211-228.

²²⁹ Ennek a törekvésnek talán a mélypontja David Lipsky 2010-es könyve, mely Wallace halála után, tulajdonképpen a fellángoló érdeklődést kihasználva jelent meg, majd 2015-ben elkészült filmváltozata is. David LIPSKY, *Although Of Course You End Up Becoming Yourself*, (New York, Broadway Books, 2010); James PONSOLDT (dir.), *A turné vége*, (Modern Man Films, Anonymous Media, Kilburn Media, 2015).

²³⁰ Adam KELLY, „David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts”, *Orbit: A Journal of American Literature* 5.2 (2017): 1-32. A vita előzményét lásd: Edward JACKSON & Joel NICHOLSON-ROBERTS, „White Guys: Questioning *Infinite Jest*’s New Sincerity”, *Orbit: A Journal of American Literature*, 5.1 (2017): 1-28.

²³¹ Lásd például: Cathrine NICHOLS, „Dialogizing Postmodern Carnival: David Foster Wallace’s *Infinite Jest*”, *Critique* 43.1 (2001): 3-16; Daniel GRAUSAM, “‘It is only a statement of the power of what comes after’: Atomic Nostalgia and the Ends of Postmodernism”, *American Literary History* 24.2 (Summer 2012): 308-336.

és a technológia, illetve ezekkel összefüggésben a tárgyak, a test és a tudat viszonya az elbeszélésben, illetve újabban ezek filozófiai vonatkozásai.²³² A tematikus megközelítések mellett azonban csak elvétve találni olyat, mely figyelembe venné Wallace azon törekvését, hogy a posztmodernen túl mutató programjához adekvát nyelvi formát találjon. Az iróniával foglalkozó szakirodalom is inkább a retorikai alakzat instabilitására,²³³ mint Wallace nyelvhasználatának kulturális programjával összefüggő sajátosságaira koncentrál, s a dikció és a szintaxis olvasást nehezítő, helyenként szinte lehetetlenné tévő túlírtságára, magára a célra, hogy az olvasás a kritikában témaként megjelölt mátrixban újfajta tevékenységként fogalmazódjon meg és nyerjen értelmet, alig jut figyelem. Éppen ezért itt következő értelmezésemben ennek a nyelvi attitűdnek az *Infinite Jest*-ben kikristályosodott megvalósulásával foglalkozom majd, és azt vizsgálom, hogy Wallace hogyan vet számot a posztmodern elhalványulásával és a vele való csalódottságot előidéző kontextuális tényezőkkel. Ahogyan arra McLaughlin rámutat: ennek okai a posztmodern formai kísérletek és a bennük rejlő kritikai irányultság ellenében ható, azokat aláásó „mindent átható konzervatív politikai fordulat”; az irónia kifulladásá és elégtelenné válása; a(z) elsősorban 9/11 következtében) feléledő, a közbeszédben „az irónia végét” jelző nagy narratívák; valamint a „globalizációs folyamat”, mely együtt jár a kultúra mindent maga alá temető gazdasági vetületének elhatalmasodásával.²³⁴ Wallace regénye (1996-os kiadású lévén) 9/11 kivételével ezek mindegyikével számot vet. Ahogyan kifejtem majd: ennek a számvetésnek a legfontosabb mozzanata egy olyan elbeszélői-leíró nyelv kidolgozása, mely nem csupán az „irónián túlra” jut el, hanem adekvát módon képes megszólalni az érzelmekről egy olyan környezetben, melyet éppen a(z) érzelmeket is) leegyszerűsítő és esszencializáló konzervatív politikai fordulat, a posztmodern beszédmódját és az iróniát kisajátító médiaüzenetek, a totalizáló narratívák, illetve mindezek gazdasági célú kisajátítása és felhasználása jellemez. Wallace és *Infinite Jest* című regénye így nem pusztán a posztmodern nyelvi reflexivitás újra hasznosításaként vagy egy másik esztétikai hagyományban történő újra konfigurálásaként értelmezhető – mint például Franzennél –, hanem egy önálló írásmód megteremtési kísérleteként, melyet sajátosságai okán akár a poszt-posztmodern jelzővel is illethetünk. Ami pedig poszt-posztmodernné teszi az *Infinite Jest*-et, az éppen az addikció és az érzelmi hatás, valamint a férfi nemi szerepek újra gondolásának kísérlete annak a franzeni paradoxonnak a radikális feloldásával, hogy „a regényírónak egyre több és több mondanivalója akad az olvasók számára, akiknek egyre kevesebb és kevesebb idejük van olvasni: honnan merítsünk energiát egy válságban lévő kultúrával szembenézni, ha a válság lényege éppen abban áll, hogy képtelenek vagyunk

²³² Lásd, a szakirodalom terjedelmes mivolta okán a teljesség mindenféle igénye nélkül: Iannis GOERLANDT, „'Put the Book Down and Slowly Walk Away': Irony and David Foster Wallace's *Infinite Jest*”, *Critique* 47.3 (2006): 309-328; David P. RANDO, „David Foster Wallace and Lovelessness”, *Twentieth-Century Literature* 59.4 (Winter 2013): 575-595; David LETZLER, „Encyclopedic Novels and the Craft of Fiction: *Infinite Jest*'s Footnotes”, *Studies in the Novel* 44.3 (Fall 2012): 304-324; Robert PALLITO, „Technology, Tradeoffs, and Freedom as Depicted in Postmodern Fiction”, *The Journal of American Culture* 40.4 (2017): 399-413; Heather HOUSER, „Managing Information and Materiality in *Infinite Jest* and Running the Numbers”, *American Literary History* 26.4 (2014): 742-764; Brian Douglas JANSEN, „'On the Porousness of Certain Borders': Attending to Objects in David Foster Wallace's *Infinite Jest*”, *ESQ* 40.4 (December 2014): 55-77; Mary K. HOLLAND, „'The Art's Heart's Purpose': Braving the Narcissistic Loop of David Foster Wallace's *Infinite Jest*”, *Critique* 47.3 (Spring 2006): 218-242; Robert K. BOLGER & Scott KORB (eds.), *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*, (New York, London, New Delhi, Sydney, Bloomsbury, 2014).

²³³ Letzler a regényben az iróniát a „fogatlan posztmodern irónia” túlhúzásának, és ekképp kifordításának tartja, melynek célja éppen a tárgyalta téma stupiditásának bizonyítása. LETZLER, „Encyclopedic Novels”, 314. Goerlandt tanulmánya is javarészt arra a kérdésre szorítkozik, hogy a regény szereplői „hogyan vezetik elő és ábrázolják az iróniát?” GOERLANDT, „'Put the Book Down...’”, 309.

²³⁴ Robert L. McLAUGHLIN, „After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century”, *Narrative* 21.3 (October 2013): 284-295, 285-286.

szembenézni a kultúrával?”²³⁵ Franzen válasza leginkább a rendszerregénynek a realista nagyregény keretei közé történő átmentésében és a figyelem fenntartásának narratív eszközeiben merül ki, ezzel szemben Wallace – mint látni fogjuk – éppen a probléma megoldásához szükséges *időt* igyekszik átstrukturálni.

A VÉGTELENBE – ÉS TOVÁBB: ÉRZELMI HATÁS ÉS ADDIKCIÓ

A David Foster Wallace főművének tekintett *Infinite Jest* 1996-ban jelent meg, s a kritikai fogadtatás kezdetben igen ellentmondásos volt. A regényt erős marketingkampánnyal támogató kiadó segítségével Wallace felolvasóközönségre indult, a *The Rolling Stone* tudósítót küldött, hogy kövesse őt a kampány állomásain (bár cikk nem jelent meg, csak Wallace halála után a tudósító, Lipsky könyve a közös utazásról). A regény megjelenését a korai kritika egyik része fontos irodalmi eseményként értékelte, míg mások – jellemzően az intézményrendszerbe jobban betagozódott, annak kitüntetett helyeit elfoglaló kritikusok, mint Michiko Kakutani, James Wood, Dale Peck, A. O. Scott vagy éppen Harold Bloom – inkább kétségeiket hangoztatták a felhajtással szemben.²³⁶ A kritikák visszatérő panasza a szöveg hosszára és a három szálon futó történet megoldatlanságára vonatkozott: hogy az enciklopédikus regény terjedelme ellenére sem képes a három síkon zajló történeteket egy lehetséges végkifejlet felé terelni, a műfaj hagyományait elvétve követő végjegyzetek pedig inkább tekinthetők paratextuális elemeknek, semmint töltik be hagyományos funkciójukat a munkamegosztásban, miszerint „a szöveg meggyőző, a jegyzet igazol.”²³⁷ Aki olvasta a regényt, az minden bizonnyal belátja, hogy a fentebb szemlézett kritikusoknak – különösen a regény tartalmi, történet szerű sajátosságait számon kérőknek – feltétlenül igazuk van: az *Infinite Jest*, a regényirodalomban egyáltalán nem egyedülálló módon, nem a történet elmondásában jeleskedik, sőt, mintha nem is azt tartaná céljának. Az *Infinite Jest* kapcsán inkább a regény más tulajdonságait, nevesül a tematikus variabilitást és a klasszikus bahtyini értelemben vett heteroglossziát kell kiemelnünk: azt, hogy a regényben egymással érintkezésbe kerül az amerikai üzleti élet és a politikai radikalizmus, az egyetem és az érzelmek világa, a professzionális sport és a kémiai szerek valamint a vizuális szórakoztatóipari termékek okozta szenvedélybetegség és függőség. A tematikus sokszínűség egyben a biztosítéka annak, hogy a szöveg szétfeszíti az egységes cselekmény plauzibilitásának lehetőségét, s mindeközben jelzi azt a komplex problémát, hogy a gazdasági társaságok által felvásárolt és kisajátított időben [subsidized time] – melyet az évek termékekről történő elnevezése megfoszt a szekvencialitástól, s így attól, hogy mindenki számára valamiféle közös tapasztalat referenciapontjaként szolgálhasson – a regény szereplői az idősíkok kapcsolódását

²³⁵ Jonathan FRANZEN, „Why Bother?” in *How to Be Alone*, (New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002), 55–97, 65.

²³⁶ Michiko KAKUTANI, „Books of the Times; A Country Dying of Laughter. In 1,079 Pages”, *The New York Times* February 13th, 1996; Dale PECK, „Well, duh”, *The London Review of Books* 18th July, 1996; James WOOD, „Tell me how does it feel?”, *The Guardian* 6th October, 2001; A. O. SCOTT, „The Panic of Influence”, *The New York Review of Books* February 10th, 2000. Wood és Kakutani később revideálták álláspontjukat, éppen Wallace hosszútávú irodalmi hatásának következményeképp, míg a könyvben utalásként szereplő Bloom ezt sosem tette meg. David Foster WALLACE, *Infinite Jest*, (New York, Little, Brown & Co., 1996), 1077. n. 366. (A regényre – már csak választott elemzési szempontom miatt is – angolul hivatkozom, az évekkel ezelőtt beharangozott magyar fordítás megjelenése a legutóbbi hírek szerint 2018. októberére, ennek a kéziratnak a lezárása után várható.) Érdekes módon Wallace és regényének tárgyalása 9/11 kontextusában kerül elő újra, méghozzá a kanadai terroristacsoport „elrugaszkodott” ábrázolása okán (pl. Wood írásában). A regény a pályatársak egy részének sem tetszett, s ezek közé tartozott a 9/11 kapcsán is meglehetősen konzervatív nézőpontot magáévá tévő, a városregény műfajának feltámasztásáért felelős Jay McInerney is. Jay MCINERNEY, „Infinite Jest”, *The New York Times* March 3, 1996.

²³⁷ LETZLER, „Encyclopedic Novels”, 304-305.

feltételező közös történetben találjanak egymásra. Vagyis a kritika éppen azt kifogásolta, hogy az *Infinite Jest* nem regény.

Ezt a tapasztalatot az olvasó is kénytelen átélni, hiszen számára a narratív idő előre haladása – az évek egymásra következéének bizonytalansága okán – nem evidensen adott, s így az *Infinite Jest* megbontja a regény és a nemzet születésekor fontos tapasztalatot, hogy a történet képes az egyidejűség és a párhuzamos terek és idők ábrázolása révén a nemzethez köthető kulturális tartalmak, tulajdonképpen a nemzeti tudat közvetítésére.²³⁸ A regény helyszíne is erre a megbomlott nemzeti tudatra utal: a Mexikót anektáló és Kanadával szövetségre lépő USA helyén létrejött szuperállamban játszódik a történet, melynek neve „Organization of North American Nations”, vagyis „Észak-Amerikai Nemzetek Szervezete”, rövidítve O.N.A.N. A magányos önkielégítésre utaló betűszó nem véletlen, s hűen tükrözi a regény világkonstrukciójának egy rétegét, melyben a betűszavak az egymástól is eltávolodott egyénektől eltávolodott intézményekre utalnak. Az *Infinite Jest* mindemellett kiforgatja a közszereplőket hamis intimitással kezelő amerikai közbeszéd hagyományát, mint Johnny Gentle (Famous Cooner) [JGFC] esetében, kinek neve (Kedves Johnny, a Híres Ravaszdi) olyan történelmi személyiségekre hajaz, mint FDR vagy JFK. JGFC ugyan szavaiban és tetteiben inkább az idősebb George Bush-ra emlékeztet, hiszen elnökként nem csak létrehozza a szuperállamot és bevezeti az új időszámítást, de a szórakozás új, vizuális formáit is uralkodóvá teszi, igaz: a közkönyvtárak állományának megnyirbálásával és leépítésével párhuzamosan. Az új szórakoztató-rendszer bevezetése természetesen együtt jár azzal, hogy gyártója lesz a szponzora az adott évnek, mely az új rendszerben a „Mimetic-Resolution-Cartridge-View-Motherboard-Easy-To-Install Upgrade for Infernatron/Interlace TP System for Home, Office, Mobile (sic)” [nagyjából: „az otthoni, irodai, és mobil felhasználásra szánt Infernatron/Interlace tele(vízió-kom)puter-rendszerek mimetikus felbontást biztosító, könnyen beüzemeltető alaplap-bővítése (sic)” nevet kapja. A könyvtárbezárások („Gentle administration's Title-11/G-public funded-library-phaseout-fat-trimming initiative” [a Gentle-kormány 11/G-rendelete a közkönyvtárak leépítését célzó karcsúsítási kezdeményezésről]) elleni tiltakozás részeként pedig nyilvános felolvasások zajlanak Orwellnek a „Politika és az angol nyelv” című klasszikusából.²³⁹ Ez teremti meg a lehetőséget a Hal Incandenza bénító hatású filmje nyomába eredő kanadai szeparatista terrorista szervezetnek, a *Les Assassins des Fauteuils Rollents*-nak [a *Kerekesszékes Merénylők*nek], hogy a James O. Incandenza által, Joelle van Dyne (művésznevén: Madame Psychosis) főszereplésével készített, tudatromboló videófelvétel (a „Szamizdat”) nyomába eredjen, s megpróbálja azt a rendszer ellen felhasználni. Hasonló beszédes helyzet áll elő a történet egyik főszálaként szerepeltetett teniszakadémia nevével is, hiszen az Enfield Tennis Academy (rövidítve: E.T.A.) növendékei folyton azt latolgatják, kiből, hogyan és mikor válhat profi teniszjátékos, vagyis mindegyikük életét a jövőbeli beérkezésük („estimated time of arrival”, röviden: E.T.A.) határozza meg. A történet egy újabb szintjén az észak-amerikai szubkontinens, a „Nagy Homorúság” [„Great Concavity”] titkosszolgálatának neve az „Egyesült Államok Meg-nem-határozott Szolgálatot Teljesítő Hivatala” [„United States Office of Unspecified Services”], melynek rövidítéséből – USOUS – mintha a

²³⁸ Benedict Anderson ezzel kapcsolatos, mára már klasszikus érvelését lásd: Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, [1983] (New York & London, Verso, 2006), 24-26. A regény időstruktúrája mindazonáltal kisebb nagyobb biztonsággal rekonstruálható, a szekvenciális és saját, Gergely-naptárunk viszonylatában. A történet nagyjából „A Whopper Évétől” „A Glad Évéig” tart, mely időszak a kritika szerint a kétezres éveket fedi le, néhány visszatekintő jelenettel a hatvanas évekbe, melyekre a regény csak a „BS” [„before subsidized”] kitételrel utal, ami éppenséggel jelentéktelenségük és értelmetlenségük képzetét is megidézheti a betűszó egy másfajta feloldása révén. A névadás mögött azonban nem is a sorrendiség igénye rejlik, hanem az idő kommerciális kisajátításáé, mely a fogyasztást erősíti a személtelhelyezési problémákkal küszködő O.N.A.N.-ban.

²³⁹ WALLACE, *Infinite Jest*, 288.

tevékenységével kapcsolatos rosszallás is kihangzana.²⁴⁰ A példák az akronímák jelentésének használatára és a beszélő nevek hosszasan sorolhatóak lennének, de talán mindebből már látszik, hogy az *Infinite Jest* hangsúlyosan nyelvi elemekből építkező kronotoposzai és a „történelmi” háttérrel biztosító alakok felvázolása egyszerre erősen elnagyolt, nyelvileg cizellált és ironikus – épp, mint egy képregényes ábrázolásra hajazó posztmodern rendszerregényé.

Az *Infinite Jest* azonban messze túlmutat a rendszerregény keretein, amennyiben Wallace-nak azt az esszéiben, elsősorban a regény lapjain is megidéztet „*E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*”²⁴¹ című írásában megfogalmazott gondolatmenetét terjeszti ki, melyben a posztmodern a hatvanas évek technológiai, kulturális és politikai változásaira adott kritikai reakcióként láttatja. A posztmodern erénye az a kritikai nyelvhasználat, mely elsősorban az önreflexivitással és az iróniával jellemezhető, ám ezeket hamar kisajátítja a tömegmédia. Az irónia fősodorbéli kisajátítása nem csupán aláássa a posztmodern kritikai vállalkozásának sikerét, de egy olyan kulturális beszédmódot teremt, mely az egyént elvágja az autentikus érzelmek kifejezésének lehetőségétől, s folyamatosan arra kényszeríti, hogy a reflexió eltávolító gesztusain keresztül próbáljon eljutni az önkifejezéshez. Wallace válasza a problémára nyilvánvalóan nem a posztmodern rendszerregény változatlan kódokkal történő újratermelése, hanem – szemben a Franzen és mások által is képviselt visszatéréssel a realista beszédmódhoz – éppen az irónián túlra való eljutás lehetőségeinek feltárása. A regényben ennek a programnak a letéteményese nem a műfaji keretet felvázoló nyelvi kódok leegyszerűsítése, hiszen ebben az esetben Wallace-t – a kritika korai, némileg értetlen állásfoglalásának megfelelően – akár Pynchon-epigonnak is tarthatnánk.²⁴² Inkább a posztmodern önreflexió túlhajtása a lényeg, maga a terjedelem, melyet a korabeli kritikusok – a regényből kisserkesztett további mintegy kétszázötven oldal ellenére is – értetlenül fogadtak,²⁴³ illetve a személyesség adekvát nyelvének megteremtési kísérlete az addikció paradigmáját imitáló szintaktikai szerkezetekben. A regény maga is megidézi a szerző esszéjét egy, a teniszakadémia hallgatói által folytatott beszélgetés során, amikor a közösen üzött sportágból adódó egyéni viszonyaikat, a versenyszellemet latolgatják.

‘We are all on each other’s food chain. All of us. It’s an individual sport. Welcome to the meaning of *individual*. We’re each deeply alone here. It’s what we have in common, this aloneness.’

‘*E Unibus Pluram*’, muses Ingersoll.²⁴⁴

²⁴⁰ WALLACE, *Infinite Jest*, 144.

²⁴¹ David Foster WALLACE, “*E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*,” [1993] in *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again*, (Boston, Little, Brown, 1997), 21-82.

²⁴² SCOTT: „The Panic of Influence”.

²⁴³ Kakutani az oldalszámot már kritikája címében is szóvá teszi: KAKUTANI: „Books of the Times.” Pecket a regény túlrtsága ismét csak a címben visszhangzott dohogásra készíti: PECK: „Well, duh.” Míg McInerney már kritikája elején megjegyzi, hogy „ha Mr. Wallace kevésbé tehetséges lenne, akkor az ember hajlamos lenne föbe lőni őt – vagy éppen önmagát – úgy nagyjából az *Infinite Jest* négyszáznyolcvanadik oldala környékén.” MCINERNEY: „Infinite Jest”.

²⁴⁴ WALLACE, *Infinite Jest*, 112. A kérdéses szövegrészlet hevenyészett fordításban valahogy így hangzik:

– Mindnyájan egymás táplálékláncán helyezkedünk el. Mindnyájan. Ez egy egyéni sport. Isten hozott az *egyén* jelentésénél. Mindannyiunk mélységesen egyedül vagyunk itt. Ebben osztozunk, ebben az egyedülállásban.

– *E Unibus Pluram* – tűnődik Ingersoll.

Az *E Pluribus Unum* [„Sokból, egygyé”] amerikai jelszavával²⁴⁵ szemben a tenisz egyéni sportja a regényben az elidegenedés metaforája, mely nem csupán a versenyszellemben ölt testet, hanem a sport üzéséhez szükséges mozdulatok tudattól elszigetelt elsajátításában, illetve a társadalmi különállás és a kiválóság fenntartásának hétköznapi gyakorlatában. Az akadémia növendékei, de leginkább az Incandenza-család tagjai életük java részét teljesen elkülönülten élik, s ez azt is jelenti, hogy a családtagok, leginkább Avril, Hal és Orin számára nem válik el élesen egymástól a közösségi tér és a privát- és intimszféra, s ezáltal saját együttléteikre nem is igen gondolnak családiként. Ahogy a regény egyes szám harmadik számú narrátora megjegyzi: “For somebody who not only lives on the same institutional grounds as his family but also has his training and education and pretty much his whole overall *raison-d’être* directly overseen by relatives, Hal devotes an unusually small part of his brain and time ever thinking about people in his family *qua* family-members,”²⁴⁶ s ezt a megfigyelést nem csak Hal, de a családtagok is magukévá teszik. Vagyis a regény kronotoposza ismétlődik az Incandenza-család, de leginkább Hal történetében, amennyiben képtelenek létrehozni a kollektivitásnak még csak a minimális egységét, a családot is.

Az „Incandenza-családban” minden egyes szereplő önmagára és önmagába zárt egyén, aki képtelen kitörni belső elszigeteltségéből. Ennek a helyzetnek a végletekig fokozása a regény nyitó jelenete, melyben a sportosztályra felvételiző Hal egy magas rangú egyetemi személyiségekből álló bizottság előtt kellene bizonytságot tegyen képességeiről. A jelenet érdekessége, hogy a meghallgatás nem jól sül el, ám erről az olvasó sokáig nem értesül, mert a szöveg úgy tartja fenn az egyes szám első személyű narrátorként szerepeltetett Hal hangja és szereplőként való viselkedése között a különbséget, hogy csak teljes összeomlásakor válik nyilvánvalóvá, hogy az elbeszélőként tökéletesen működőképes, nyelv feletti uralmának teljes birtokában lévő fiú a stresszhelyzetben elveszíti a kontrollt teste működése fölött, s környezetével, *kifelé* nem képes artikuláltan kommunikálni. Erre az alapvető különbségre szereplő és narrátor között már csak akkor derül fény, amikor Hal a sikertelen elbeszélgetést megszakító rosszulléte után görcsben vergődik a férfimoldó padlóján, ahová Dr. Tavis és az igazgató kísérik ki.

‘He’s fine,’ he keeps saying. ‘Look at him, calm as can be, lying there.’

‘You didn’t see what *happened* in there,’ a hunched Dean responds through a face webbed with fingers.

‘Excited, is all he gets, sometimes, an excitable kid, impressed with —’

‘But the *sounds* he made.’

‘Undescribable.’

‘Like an animal.’

‘*Subanimalistic* noises and sounds.’

‘Nor let’s not forget the *gestures*.’

‘Have you ever gotten *help* for this boy Dr. Tavis?’

‘Like some sort of animal with something in its mouth.’

‘This boy is damaged.’

‘Like a stick of butter being hit with a mallet.’

²⁴⁵ A regény az O.N.A.N. magyarázatát is köti ehhez a jelszóhoz, amennyiben egy lehetséges etimológiai magyarázat szerint az óangol „on-áne” jelentése „mindnyájan egyként,” mely kapcsolatba hozható az „anonim” szó jelentésével is. WALLACE, *Infinite Jest*, 796-797. A regény így nyelvi kapcsolatot teremt a kronotoposz, a millennium utáni szubkontinens és hivatalos totális ideológiája, az verseny individualizmusa, valamint a regényben fontos szerepet játszó önségítő csoportok, így az Anonim Alkoholisták és az Anonim Drogfüggők között is.

²⁴⁶ „Ahhoz képest, hogy Hal családjával ugyanazon az intézményes terepen él, és itt edz és tanul, és létezésének szinte minden értelmét közvetlenül családtagjai határozzák meg, agyműködésének szokatlanul csekély hányadát szenteli annak, hogy ezekre az emberekre mint családtagokra tekintsen.” WALLACE, *Infinite Jest*, 515-516.

'A writhing animal with a knife in its eye.'
 'What were you possibly *about*, trying to enroll this —'
 'And his *arms*.'
 'You didn't see it, Tavis. His arms were —'
 'Flailing. This sort of awful reaching drumming wriggle. *Wagglng*,' the group looking briefly at someone outside my sight trying to demonstrate something.
 'Like a time-lapse, a flutter of some sort of awful... growth.'
 'Sounded most of all like a drowning goat. A goat, drowning in something viscous.'
 'This strangled series of bleats and —'
 'Yes they *waggled*.'
 'So suddenly a bit of excited waggling's a crime, now?'
 'You, sir, are in trouble. You are *in trouble*.'
 'His face. As if he was strangling. Burning. I believe I've seen a vision of hell.'
 'He has some trouble communicating, he's communicatively challenged, no one's denying that.'²⁴⁷

Arra, hogy Hal hogyan került abba az állapotba, hogy „kommunikációs kihívásokkal küszködik,” a regény soha nem ad egyértelmű magyarázatot. Lehetséges, hogy ez a különleges fizikai és nyelvi képességeivel együtt járó fiziológiai tünet, éppúgy, mint hogy a különböző drogokkal való kísérletezés eredménye, ahogyan az is megtörténhetett, hogy a közelmúltban kapcsolatba került apja egyik filmjével, melynek hatása a nézőre *külsőleg* hasonló ahhoz az állapothoz, amibe Hal kerül az interjú során. Bármilyen legyen is azonban a magyarázat, a regény elbeszélő idejében legelső, ám az elbeszélte időben utolsó jelenete kijelöli magának a regénynek a témáját: az érzelmek adekvát kifejezésének nehézségét, legyen szó a nyelvi vagy a testi

²⁴⁷ Magyarul:

– Jól van – mondogatja. – Nézze csak, olyan nyugodt, ahogy ott fekszik.
 – Maga nem látta, mi *történt* odabenn – válaszolja a görnyedt dékán az arcát rejtő ujjai mögül.
 – Felizgatja magát, ennyi az egész, néha, könnyen izgalomba jön a fiú, hatással van rá a...
 – De milyen *hangokat* hallatott.
 – Leírhatatlan.
 – Mint egy állat.
 – Állat *sem* ad ki ilyen hangokat meg zajokat.
 – És ne felejtsek el a *mozdulatait*.
 – Kért már *segítséget* a fiúnak, Dr. Tavis?
 – Mint egy állat, aminek van valami a szájában.
 – Ez a fiú sérült.
 – Mintha egy darab vajat püföltek volna egy klopfolóval.
 – Mint egy vergődő állat, aminek kést döftek a szemébe.
 – Mi is járt a *fejében*, hogy megpróbálta felvetetni ezt a...
 – És a *karja*...
 – Maga nem látta, Tavis. A karja...
 – Csapkodott. Szörnyen lüktetve rángott. *Tekergett* – a csapat egy pillanatra a látómezőn kívülre figyel, ahol valaki bemutat valamit.
 – Mint valami gyorsított felvételen csapkodott volna valami szörnyűséges... képződmény.
 – Leginkább úgy hangzott, mint egy fuldokló kecske. Mint egy kecske, ami valami szörnyűségben fuldoklik.
 – Azok az elfojtott mekegő hangok és...
 – Igen, *tekergett*.
 – Hát már egy kis izgatott tekergés is bűn.
 – Uram, maga bajban van. Maga *bajban* van.
 – Az arca. Mintha meg akart volna fulladni. Lángolt. Azt hiszem, feltáruktam előttem a pokol.
 – Problémái támadtak a kommunikációval, kommunikációs kihívásokkal küszködik, ezt senki nem tagadja. (WALLACE, *Infinite Jest*, 13-14.)

megnyilvánulásokról. Hal számára ez a feladat válik lehetetlenné, s ez az, amit a regény első fejezetének meglepő nézőpontválasztása – egyáltalán: az olvasó figyelmének a nézőpont jelentőségére történő ráirányítása – kiemel és *tudatosít*.

A „tudatosít” kifejezést itt mindkét értelemben használom: egyfelől valóban az olvasó figyelmének lekötéséről van szó, részben a figyelmet magára irányító nyelvi megformáltság kiemelése révén, másrészt azonban azt is fontos kiemelni, hogy Hal esetében hangsúlyosan tudati kérdésről van szó, amennyiben számára az érzelmek kinyilvánítása valamint a tudatos nyelvhasználat és a test felett gyakorolt kontroll kizárják egymást. Ennek legjobb példája az a jelenet, amikor bátyjával, Orinnal beszél hosszan telefonon: Orinnak apja munkatársához fűződő szerelmi viszonyáról, arról, Hal hogyan találta meg apját a mikrohullámú sütőbe dugott fejével az öngyilkosság délutánján tizenegy éves korában, s hogy mi is lenne a pontos, latin eredetű kifejezés apjuk halálnemére (az „irradiated”, az „asphyxiated” vagyis inkább „asphyxiated”). Mindeközben Hal a hetvenöt százalékos találati pontosságról egyre visszább esik abban a játékban, hogy a körömvágás közben lehulló szarudarabokkal beletaláljon a tőle több méterre álló szemeteskukába. Terápiájának történetét is megosztja bátyjával, kiemelve azt az epizódot, mikor Lyle segítségére siet abban, hogy megszabaduljon a terápiától és a terapeutától. Az *Oxford English Dictionary*-t kívülről tudó Hall szóhasználata érdekes kapcsolatra mutat rá a „kommunikációképtelenség” viszonylatában. Amikor a Whitmant olvasó Lyle tanácsát kéri, akkor magáról azt írja, hogy „csapkodott” [„flailing away”], s „gourmet” izzadság ült ki a homlokára, ahogy a megoldáson gondolkodott. Amikor a terapeuta arra kéri, hogy „rohamokban fellépő” [„paroxysmic”] érzelmeket produkáljon a terápia sikere érdekében, akkor a kérésnek eleget téve azzal a megoldással áll elő, hogy beszámol róla: a vesztes teniszeccs után visszatért a lakásba, hogy mosson egyet (valószínűleg vizelet- vagy székléttartási gondjai lehettek a mérkőzés alatt: „legitimate emergency-grade laundry to do”), s az őt fogadó illatot – éhes lévén – finomnak, sőt étvágygerjesztőnek találta.²⁴⁸ Ugyanebből a jelenetből nem vonhatjuk le feltétlenül azt a pszichológiai következtetést, hogy Hal az apa halála miatt érzett bánat és gyermeki bűntudat miatt veszíti el a kontrollt érzelmei kinyilvánítása felett, hiszen az idézett jelenetben elmeséli, hogy disszimulál, de az jól látható, hogy ő maga és vele kapcsolatban az elbeszélés is végig *tudatosan* fenntartja a fizikai kontroll, a nyelvi és érzelmi megnyilvánulások, valamint az őszinte önkifejezés radikális különbségét.

Hal és törekvésének ellenpontja a regényben Dan Gately, aki a regény utolsó lapjain „emberi bútordarabként” fekszik a kórházi ágyon, és akit a bentlakásos elvonóbéli társai mellett James O. Incandenza kísértete látogat meg személyesen.²⁴⁹ A gyógyult Gately a megfigyelések mestere, hiszen Hal megfigyeléseihez hasonlóan a regény az ő leírásainak is tág teret enged, ám esetében mások megfigyelése nem pusztán passzív, szórakoztató elfoglaltság, hanem felügyelői megbízatásának szerves része, amennyiben feladatai közé tartozik társai megfigyelése és a kialakulóban lévő konfliktusok és problémák megelőzése.²⁵⁰ Kórházi tartózkodását is annak köszönheti, hogy ezt a feladatát komolyan vette, s megakadályozta, hogy fegyveres támadás érje a lakókat.²⁵¹ Gately a teniszfenoménnel szemben az érzelmeket nem nyelvi oldalról, hanem a test és annak gyakorlatai felől közelíti meg. Ugyan nem hisz az anonim önsegítő csoportok terápiás lehetőségeiben, kísérletet tesz az absztinencia felé vezető lépések követésére, és vallásos neveltetés híján is úgy találja, hogy a *vallásos gyakorlatok* sziszifuszi ismétlésére meghozza a maga gyümölcsét:

He had nothing in the way of a like God-concept, and at that point maybe even less than nothing in terms of interest in the whole thing; he treated prayer like setting an oven-temp

²⁴⁸ WALLACE, *Infinite Jest*, 242-258.

²⁴⁹ WALLACE, *Infinite Jest*, 835, 828, 837.

²⁵⁰ WALLACE, *Infinite Jest*, 461-469, 593-596, 601-607.

²⁵¹ WALLACE, *Infinite Jest*, 607-619.

according to a box's direction. Thinking of it as talking to the ceiling was somehow preferable to imagining talking to Nothing. And he found it embarrassing to get down on his knees in his underwear, and like the other guys in the room he always pretended his sneakers were like way under the bed and he had to stay down there a while to find them and get them out, when he prayed, but he did it, and beseeched the ceiling and thanked the ceiling, and after maybe five months Gately was riding the Greenie at 0430 to go clean human turds out of the Shattuck shower and all of a sudden realized that quite a few days had gone by since he'd even thought about Demerol or Talwin or even weed.²⁵²

Az értelmetlennek tűnő fizikai gyakorlat, a behaviourista pszichológiai terápia követése a reménytelenségben aztán olyan tudatállapotot szül, melynek révén Gately képes uralni szorongásait, fenntartani napi rutinját, s még a hit egy bizonyos fokára is eljut, mely a későbbiekben segítségére lesz az orvosi kezelés során, hogy ne csak a fájdalomnak, de – addikt mivolta miatt – a fájdalomcsillapítók használatának is ellenálljon.²⁵³ Gately önfeláldozása az Incandenza-filmek arcát rejtegető sztárját, a Madame Psychosis néven rádiós karriert befutó, a regény végén polgári nevén az Ennet House bentlakójaként tengődő Joelle van Dyne-t is arra készíti, hogy hosszú idő óta először merüljön fel benne a gondolat, hogy megmutassa valakinek az arcát.²⁵⁴ Az *Infinite Jest* azonban nem oldja fel a rendszerregény allegorikus építményét a románcos történetben, mint Franzen *Tisztasága*, hanem inkább ellenpontként használja az interszubbektivitás lehetőségének felvillantására, hasonlóan ahhoz, ahogy Pynchon teszi ezt a *noir* műfaji keretei között a *Beépített hiba* esetében. A történetyszerű feloldás – mint azt már jeleztem – igen távol áll az *Infinite Jest* poétikai törekvéseitől. Gately és Hal Incandenza is inkább végpontként jelölik ki azt az ívet, amit az elbeszélés *nyelvileg* bejár.

A nyelvi ív kijelölése szempontjából jelentőségteljes az a momentum, hogy a regény kezdő- és zárójelenete Hal Incandenza és Don Gately fizikai kontrolvesztését szcenírozza, ám annak módja, ahogy ez nyelvileg megvalósul, jelentős különbségeket mutat, s jelzi az *Infinite Jest* poétikai törekvéseinek irányát. Ahogyan ugyanis arra McLaughlin rámutat:

Wallace prózájában a feszültség java része az írás stílusából ered, hiszen az elbeszélők szembesülnek a naiv nyelvhasználathoz való visszatérés lehetetlenségével, felismerik, hogy az ironia kimerült, és az ironián túl mutató és új nyelvet létrehozó beszéd- vagy írásmódokat próbálnak elképzelni, hogy ez az új nyelv képes legyen kapcsolatot teremteni az emberek között és létrehozni egy jobb társadalmat. Az *Infinite Jest* domináns hangja ezt a hármas feszültséget tükrözi, ahogy az elbeszélő felváltva gúnyolja a valódi emberi érzéseket, a rövidítések (24/7, w/r/t) révén kiemeli a nyelvhez fűződő, túlságosan is személyes kapcsolatát, de egyúttal – és ez a leggyakoribb eset – tekervényes és életteli mondatokban megkísérli megragadni és megörökíteni az adott pillanat összetettségét.²⁵⁵

²⁵² Magyarul:

Semmi nem állt rendelkezésére Isten-fogalom gyanánt, és azon a ponton még annál is kevesebb érdeklődést mutatott a dolog iránt; úgy állt azt imádsághoz, mintha a dobozon található leírásnak megfelelően állítaná be a sütő hőfokát. Ha azt gondolta, hogy a plafonhoz beszél, az mégiscsak jobb volt, mintha azt képzele, a Semmihez. És amikor imádkozott, feszélyezte, hogy az alsóneműjében kell letérdelnie, és mint a többiek a szobában, ő is úgy tett, mintha az edzőcipője mélyen az ágy alatt lenne, és lenn kell maradnia egy darabig, mire megtalálja és kiszedi, de megcsinálta, esdekelt a plafonnak és hálát adott neki, és úgy öt hónap múlva Gately a fél ötös buszon utazott éppen a Shattuck zuhanyzó felé, hogy megtisztítsa az emberi mocsoktól, amikor hirtelen ráébredt, hogy már jónéhány nap telt el azóta, hogy egyáltalán eszébe jutott volna a Demerol, a Talwin vagy csak a fű. (WALLACE, *Infinite Jest*, 467.)

²⁵³ WALLACE, *Infinite Jest*, 814-816.

²⁵⁴ WALLACE, *Infinite Jest*, 710, 973.

²⁵⁵ McLAUGHLIN, „After the Revolution”, 288.

McLaughlin leírásának megfelelően mind a nyitó-, mind pedig zárófejezetben az adott pillanat összetettségét igyekszik megragadni az elbeszélés. Ám míg Hal számára a tudati kontrol és az elbeszélői autoritás megkérdőjelezhetetlenül megmarad – még ha szereplőként ő maga fizikailag össze is omlik –, addig Gately esetében az összeomlás teljes, hiszen víziója a halálközeli állapotban arra a pontra ugrik vissza, amikor addiktként teljesen elvesztette uralmát élettörténete alakulása felett, s egy droglopási ügy folyamánként a ráküldött gengszterek majdnem kivégezték. Mivel korábban ez volt az a pont, ahol kénytelen volt úgy dönteni, megpróbálkozik a leszokással, a szöveg nyitva hagyja annak a lehetőségét, hogy ha egyáltalán túléli az orvosi vészhelyzetet, akkor képes lesz-e ismét kijózanodni. Vagyis míg Hal számára az elbeszélés az érzelmekből kifelé vezet az összeomláshoz, addig Gately számára az összeomlás az érzelmek kinyilvánításának, saját önfeláldozásának az előre nem látott következménye. Ebből a szempontból lehet fontos, hogy a regény nyelvileg is összekapcsolja a történet két végpontját. Hal felvételje az egyetlen olyan epizód, ami a „Glad Évében” játszódik, ám ezen – a kisajátított történeti idő logikája szerint – nem a „boldogság korszakát” kell értenünk, hacsak nem ironikusan. A Glad a személyhelyezési problémákkal küszködő O.N.A.N területén egy műanyag szemeteszsákokat gyártó cégnek a neve, melynek reklámfiguráját („Man of Glad”) korábban Hal nagyapja, James O. Incandenza, Sr. alakította.²⁵⁶ A Glad riválisának termékeit a kanadaiakat az Ennet House lakóira szabadító, Gatelyt ezzel a heroikus önfeláldozás gesztusára kényszerítő Lenz előszeretettel használja kisállatok legyilkolására.²⁵⁷ Vagyis míg az Incandenza-család története a „szórakoztatás” és a „boldogság”, illetve annak anyagi természetű kisajátításának történetére vezethető vissza,²⁵⁸ addig Gately és a függőséggel küszködők története éppen a könnyű boldogságot ígérő szerről való lemondásé. Ennek fényében egyáltalán nem véletlen, hogy az *Infinite Jest* munkacíme az *A Failed Entertainment* [Egy csődöt mondott szórakoztató műsor] volt, s ha hinni lehet David Lipsky beszámolójának, akkor szerkezetében éppen a szórakoztatással szemben próbálta meghatározni magát.²⁵⁹ Ahogy maga a regény fogalmaz: a szórakozás nem más, mint „a classic illustration of the antinomically schizoid function of the post-industrial capitalist mechanism, whose logic presented commodity as the escape-from-anxieties-of-mortality-which-escape-is-itself-psychologically-fatal, as detailed in perspicuous detail in M. Gilles Deleuze’s posthumous *Incest and the Life of Death in Capitalist Entertainment*.”²⁶⁰

A Hal Incandenza és Don Gately kontrolvesztése révén kijelölt narratív ív nyelvileg is tetten érhető, hiszen ahogy arra Simon de Bourcier kiváló tanulmánya rámutat, Wallace nyelvének szintakszisa jól megragadható viszonyban áll mind az életmű témáival, mind pedig a fikció világának felépítésével. Írásában de Bourcier két jól elkülöníthető irányvonalat mutat ki Wallace írásmódjában. Az egyik az elbeszélői hanggal való kísérletezés, mely – elsősorban

²⁵⁶ WALLACE, *Infinite Jest*, 494.

²⁵⁷ WALLACE, *Infinite Jest*, 542. n. 226.

²⁵⁸ Ezzel kapcsolatban fontos megemlíteni, hogy a Hal apjának anyagilag is sikeres filmjei esetében a játékosan posztmodern pastiche mellett azt emeli ki, hogy azok – mint a *Blood Sister: One Tough Nun* [Vérnővér: Egy kemény apáca] – ismétlik és megerősítik azokat a műfaji kódokat, melyeket ki akarnak forgatni, s így például a kérdéses film esetében a katartikus végső vérfürdőt „a közönség inkább ünnepelte, mint megsiratta” [„the audience is brought to applaud instead of mourn”]. WALLACE, *Infinite Jest*, 704. Hal maga is „unhedonia” [anhedónia], az apja által filmjeiben megörökített menő örömtelenség és divatos világfájdalom letéteményese, akinek amerikai mivolta abban rejlik, hogy gyűlöli érzelmeit, melyeket az „unhedonia” maszkjával palástol. WALLACE, *Infinite Jest*, 694-695.

²⁵⁹ David LIPSKY, „The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace” *Rolling Stone* 30th October, 2008.

²⁶⁰ Magyarul: „egyik klasszikus példája az ellentmondásosan skizoid funkciójára a posztindusztrialista kapitalista mechanizmusnak, melynek logikája az árucikket mint a halandóság-miatti-szorongástól-való-menekvést-mely-menekvés-maga-is-pszichológiailag-végzetes tünteti fel, mint ahogyan azt M. Gilles Deleuze posztumusz *Incesztus és a halál élete a kapitalista szórakoztatóiparban* című munkájában részletesen is részletekbe menően áttekintette.” WALLACE, *Infinite Jest*, 792.

a *Brief Interviews with Hideous Men* című kötetben – a szereplők nyelvi sajátosságainak utánzása révén törekszik a fikcionális világteremtésre. A másik kimutatható tendencia az, amit ő „terhes maximalizmusnak” [„oppressive maximalism”] nevez, s ami elsősorban a többszörös mellé- és alárendelő szerkezetek kitartott használatában nyilvánul meg – többek között az *Oblivion* vagy az *Infinite Jest* hasábjain. Ennek a két írásmódnak az elegye az addikcióval és a nehezen kezelhető pszichológiai állapotokkal hozható összefüggésbe, s egyensúlyuk megteremtésére a legsikeresebb kísérletet Wallace utolsó, befejezetlen, posztumusz megjelent *The Pale King* című regényében találjuk.²⁶¹ Ám amit de Bourcier a pálya ívére vonatkoztatva állít a Wallace-szövegekről, kicsiben megállja a helyét az *Infinite Jest*et illetően is: a regény a maga lábjegyzetekkel teljes majd’ ezeregyszáz oldalával a posztmodern állapotra adott ironikus posztmodern irodalmi válasszal való mániákus-kényszeres számvetés, melynek középpontjában a szórakoztatás nyújtotta felhőtlen öröm lerombolása, és az egyáltalán nem kellemes vagy biztonságos érzelmek visszaszerzésének és megnyerésének a kísérlete áll. Ennek a próbálkozásnak – esztétikailag – az a tétje, hogy tönkretégye magát az olvasást mint élményt, hiszen a szöveg végig olvasása és megértése maga is gyötrelmes, ám könnyedén addiktív válni képes folyamat, s olyasmi esztétikai minőséget hoz létre, melyet – jobb híján – a regényből kölcsönzött kifejezéssel „teljes figurálatlan egalitárius aurális realizmusnak” [“complete unfiguranted egalitarian aural realism”]²⁶² is nevezhetnénk.

²⁶¹ Simon DE BOURCIER, „They all sound like David Foster Wallace’: Syntax and Narrative in *Infinite Jest*, *Brief Interviews with Hideous Men*, *Oblivion* and *The Pale King*”, *Orbit: A Journal of American Literature* 5.1 (2017): 1-30; David Foster WALLACE, *Brief Interviews with Hideous Men*, [1999] (London, Abacus, 2001); David Foster WALLACE, *Oblivion: Stories*, (London, Abacus, 2004); David Foster WALLACE, *The Pale King*, (London, Hamish Hamilton, 2011).

²⁶² WALLACE, *Infinite Jest*, 836.

A POSZT-POSZTMODERN MELLETT: ETNIKAI IDENTITÁS ÉS POSZTMODERN
POÉTIKÁK TALÁLKOZÁSA JONATHAN SAFRAN FOER *MINDEN VILÁNGOL* CÍMŰ
REGÉNYÉBEN

Jonathan Franzen *Tisztaság* című regényének Charles Blenheimje, a levitézlett posztmodern író a szerző alig leplezett szócsöve: Franzen közvetve rajta keresztül nyilvánítja ki a kortárs irodalmi élettel kapcsolatos lesújtó véleményét. Blenheim egyik (ön)ironikus megjegyzése szerint a szcena egyik rákfenéje, hogy „[a]nnyi *Jonathan* van mostanában. Csak úgy nyüzsögnek a *Jonathanok* az irodalomban.”²⁶³ A szöveg ezen a ponton egy bizonyos „Jonathan Savoir Fair” nevű szerzőt és „állatjólétről szóló könyvét” említi, ami persze nyilvánvaló utalás Jonathan Safran Foer eredetileg 2009-ben napvilágot látott, magyarul 2012-ben megjelent *Állatok a tányéromon* című művére.²⁶⁴ Világos, hogy az egyik Jonathan (Franzen) nem nézi feltétlenül jó szemmel a másik Jonathan (Safran Foer) irodalmi, az utalás szerint „non-fiction” jellegű ténykedését. De a rosszállás nem csupán a banális témaválasztásnak – a vegetáriánus életmód apologetikájának – szólhat, hanem annak a jelentős attitűdbéli különbségnek, mely a két Jonathannak a posztmodern örökségéhez való viszonyában áll fenn. Ugyanis, mint azt bemutatni igyekszem majd, Foer viszonyulása a posztmodernhez és a zsidó identitás kérdéseire nem csupán jelentősen eltér a Szerződés modelljét propagáló és egy jelöletlennek tételezett főszó (és, tehetnénk hozzá: egy fehér, heteroszexuális, középosztálybeli, férfi középszer) felé törekvő Franzen posztmodernből *kifelé* mutató kísérletétől. Jonathan Safran Foer éppen hogy a posztmodern poétika örököseként gondolja tovább – a kritika szerint Philip Roth nyomdokain haladva – az amerikai posztmodern próza toposzainak lehetséges etikai vetületeit az etnikai identitás vonatkozásában, számtalan hívet és néhány ádáz ellenséget szerezve ezzel magának az irodalmi életben.

Foer nincs ezzel a törekvésével egyedül. Említésre és összehasonlításra leginkább Michael Chabon és művei kínálkoznak, mint a historiográfiai metafikció (a holokauszt alternatív történetének) testébe különböző műfajokat integráló *Jiddis rendőrök szövetsége*, vagy újabban a fiktív történeti memoár kódjait kiforgató, az etnikai identitás mindenféle esszencialitását megkérdőjelező *Ragyog a Hold*.²⁶⁵ Chabon – ahogy az őt egy generációval később követő Foer is – az amerikai zsidó irodalmi hagyományokban gyökerező humort ötvözi a posztmodern szövegalkotási eljárások játékosságával, s mindehhez végletesen komoly témákat társít: a történeti elbeszélés, a trauma és az emlékezés égető kérdéseit. Az eredmény minden esetben egy az érzelmi hangoltságot széles spektrumon mozgó, innovatív eszközöket alkalmazó elbeszélés, mely hangsúlyosan fiktív státusa ellenére is számot tart az olvasó értelmi és érzelmi involválódására a történetben, azok kognitív bizonytalanságai ellenére, vagy talán éppen azokkal együtt. Chabon és Foer is olyan poszt-posztmodern szövegeket írnak, melyekben a realista nagyelbeszélések megkérdőjelezése nem jár feltétlenül együtt azok lehetséges hatásainak mindenáron való felfüggesztésével, a szöveg és az olvasó egymástól való eltávolításával, viszonyuk emocionális kiüresítésével. A posztmodern poétika metafikciós rétege maga is részévé válik a történetvilágnak, s ebben nagy szerepe van a különböző zsidó (irodalmi) hagyományok megidézésének és integrálásának.

²⁶³ Jonathan FRANZEN, *Tisztaság*, fordította: Bart István, (Budapest, Európa, 2016), 219.

²⁶⁴ Jonathan Safran FOER, *Eating Animals*, (New York, Little Brown & Co., 2009), magyarul: *Állatok a tányéromon*, fordította: Deák Márta, (Budapest, Bioenergetic, 2012).

²⁶⁵ Michael CHABON, *The Yiddish Policemen's Union*, (New York, HarperCollins, 2007), magyarul: *Jiddis rendőrök szövetsége*, fordította: M. Nagy Miklós, (Budapest, CartaPhilus, 2012); Michael CHABON, *Moonglow*, (New York, HarperCollins, 2016), magyarul: *Ragyog a Hold*, fordította: Pék Zoltán, (Budapest, XXI. század, 2017).

Így Chabonnál a holokausz alternatív története a *Jiddis rendőrök szövetségében* nem a történeti esemény (fiktív) tagadása, hanem a második világháborús amerikai szerep (nem-) vállalás a holokausz megakadályozásában és a zsidó-amerikai identitás és vallás kapcsolatainak műfaji kódokba csomagolt értelmezése. A szerző másik, összehasonlításra kínálkozó, *Ragyog a hold* című, a fiktív és a valós határait pedzegető, kvázi önéletrajzi-családi ihletésű emlékirat-regénye ellenben ízig-vérig elitirodalmi mű, ami egy mozaikcsalád történetét követi a második világháború előtti, dél-philadelphiai nyomornegyedektől a nyolcvanas évek végéig, az elbeszélőt örökbe fogadó nagypapa San Franciscóban bekövetkezett haláláig. A szerzői előszó játékos, posztmodern-metafikciós felütésének iróniája, miszerint „ragaszkodtam a tényekhez, kivéve, amikor a tények nem voltak hajlandóak idomulni az emlékezethez, az elbeszélői szándékhoz vagy az általam előnyben részesített igazsághoz,” a posztmodern elvárásokkal felvértezett olvasón csattan. Azon az olvasón, aki minden alapesetben távolságtartásnak minősülő, elvileg kiközlő effektusként működő lábjegyzetes megjegyzés, illetve bennfentesnek ható kulturális összekacsintás ellenére kénytelen észrevenni, hogy egy magával ragadó, világ- és kultúrtörténetbe ágyazódó, sokszereplős memoár csapongó történetének szövevényes alakulását kénytelen követni. Még a bőséges intertextuális utalások, mint Pynchon *Súlyszivárványa*, vagy Salinger történetei sem valami rejtélyes szubtextusra utalnak, hanem a nagypapa történetét kutató, szerzői hasonmás, „Mike” Chabon fontos olvasmányélményei, melyek *segítik* a megértésben, s ekként állnak a *Ragyog a hold* előképeként. Az elbeszélés leképezi azt a folyamatot, hogy – ahogyan a memoáráró, úgy – az olvasó is fejezetről fejezetre tanul, bár ez elsősorban nem kognitív természetű felismerések sorozataként, hanem folyamatos és fokozatos megismerésként írható le inkább, ami a javarészt töredékként, az emlékezet apró, fájó szilánkjaiaként felkínált életpizódokkal és –eseményekkel való elbeszélte találkozást jelenti. Chabon könyvét olvasva az ember mintha itt felejtett tárgyakat venne kézbe, méregetné és tapogatná, és az elbeszélés segítségével megpróbálna rálelni egykori szerepükre és jelentőségükre, ahogyan azok a család tagjainak élettörténetébe – és testébe – beágyazódtak.

A memoár megírása is hasonló folyamatként tételmeződik, melynek során nem is a múltbéli igazságok feltárása, vagy a felbukkanó emlékfoslányok fiktív vagy éppen hamis mivoltának megállapítása, esetleg a reflexió eltávolító gesztusa a hangsúlyos, hanem a cselekvés által megörzött hit, melynek magva nem valamiféle meggyőződés vagy igazság, vagy zsidó szerzőről és zsidó szereplőkről lévén szó: az identitás, hanem a ragaszkodás – egy döntéshez, egy másik emberhez. Ezt a nagypapa élettörténetében megragadott vezérmotívumot érvényesíti az elbeszélő is, aki maga is folyamatosan beavatja az olvasót az írással kapcsolatban felmerülő (posztmodern) dilemmáiba és az azokat feloldó döntéseibe. Lehet-e, kell-e alkalmazni a párbeszédes formát az elbeszélésben (igen), szükség van-e az élettörténet lehetséges jelentéseinek metaforikus kidomborítására (nem, sőt el kell azokat bizonytalanítani), stb. majd – a nagypapa csökönyösségével – eltekint a túlzott, a történetet felfüggasztó vagy azt kisiklító reflexióktól. Chabon elbeszélője kitart döntése mellett, hogy emlékirat szülessen, s hogy a szöveg csak a nagypapa történetét és az elbeszélőnek a történet rekonstrukciójával és formába öntésével kapcsolatos érzelmeit, a gyász munka elvégzésével áthagyományozódott lelki örökséget regisztrálja. Vagyis nem szét-, hanem jól *megírt* memoár a *Ragyog a hold*, mely még a tengelyében álló, a zsidó identitás mindenféle esszenciális meghatározottságát szétfeszítő, kézenfekvő élethazugság iránt is megértéssel viseltetik, hiszen a szöveg elsődleges szándéka nem valamiféle lappangó titok leleplezése, hanem az emlékek darabkáinak összeszedése, ha tetszik: a szinte kivétel nélkül valamilyen szomatizált lelki nyavalyába belepusztuló családtagok testéből a történetek szilánkjainak óvatos eltávolítása. Mi több, a családtörténettel párhuzamosan kirajzolódik az Egyesült Államoknak a náci Németország megszállásával összefonódó, dicstelen hidegháborús története, a Hold és a világűr meghódításáért folytatott verseny, a rakétaőrültek legtisztább idealizmusának, a politika és az

üzlet számító világának furcsa elegye, melyet a regényben ugyanolyan hideg, ezüstös fénnel világít be a Hold, mint a fiktív Chabon-család történetét.

Hogy mennyire hasonló módon működik a posztmodern dilemmákkal szintén szembesülő Foer *Minden vilángol* című elbeszélése másfél évtizeddel korábbról, de irodalomtörténetileg egy generációval későbből, az arról tanúskodik, hogy a zsidó etnikai irodalmi hagyomány és a posztmodern, illetve a poszt-posztmodern története erős összefonódásokat mutat, legalábbis ami a szövegek nyelvi, prózapoétikai megoldásait és azok affektív és kognitív vonatkozásait illeti,²⁶⁶ még akkor is, ha a múlthoz és annak rekvizitumaihoz való viszony a két szerző esetében – éppen generációs okokból – teljesen eltérő mintázatot mutat.

A MINDEN VILÁNGOL POSZT-POSZTMODERN TÖRTÉNETVILÁGA

Ahogy azt Naomi Mandel egyik tanulmányában megjegyzi, Foer első két regénye számtalan hasonlóságot mutat egymással, mind formailag, mind tematikusan: egy fiatal felnőtt fiú/férfi úgy ismeri meg önmagát, hogy önismeretének kulcsát családjá traumatikus múltjával történő megismerkedése rejti számára.²⁶⁷ Ez a *Minden vilángol* esetében két szereplő önmagára találását jelenti, ugyanis a regény szerkezetét kéziratok határozzák meg. A szerző nevét viselő amerikai író és a családja származási helyén számára idegenvezetői feladatokat ellátó Aleksz levelezése (a szöveg csak az ukrán fiú leveleit közli, a „szerzőét” nem), valamint a szerző legendás családtörténetének és Alex helyszíni beszámolóinak váltakozásából és párbeszédéből alakul ki a történet, mely hangsúlyosan a szövegek olvasatainak lehetőségeiből és lehetőségeiként konstituálódik, s ekként evidensen posztmodern sajátosságokat mutat. Mi több, az egyes elbeszélői szövegek maguk is tüntetnek nyelvviségükkel: igaz ez Aleksz ékesszólást célzó tört. angolságára, és a „szerzői” kézirat archaizáló beszédmódjára is. Vagyis egyet kell, hogy értsek a regény egyik kései kritikusával, Robert E. Kohnnal, aki szerint a *Minden vilángol* „extrém posztmodern” szöveg, s Foer nem csupán a posztmodern regényirodalom avatott ismerője, de azoknak a teóriáknak is, melyek a posztmodern próza poétikai leírásaira vállalkoztak.²⁶⁸ Ennek megfelelően Aleksz nyelvhasználata maga a *pastiche*, amennyiben Foer úgy teremti meg az ukrán fiú angolt törő nyelvhasználatát, hogy vagy formailag/hangalakilag vagy szemantikailag érintkező szavakkal helyettesíti az adott nyelvi kontextusban megfelelő kifejezéseket, s ezáltal a felstilizálási kísérlet éppen a visszájára sül el. Kohn ezt a fajta „szómenéses” nyelvhasználatot Pynchon *Slow Learner* című kötetének vallomásához hasonlítja, ahol Pynchon „beismeri”: tudatosan böngészte a szinonimaszótárt, hogy jól hangzó szavakat találjon, s aztán felhasználja őket anélkül, hogy teljesen tudatában lett volna

²⁶⁶ Erről lásd: Alan L. BERGER, „Unclaimed Experience: Trauma and Identity in Third Generation Writing about the Holocaust”, *Schofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28.3 (2010): 149-158. Berger a posztmodernhez és a mágikus realista írásmódhoz fűződő kapcsolatot az egyik lehetőségnek tartja a holokausztról író, harmadik generációs túlélő számára, és kiemeli, hogy míg a második generáció elsősorban személyek közötti pszichológiai kapcsolatokon és teológiai kérdéseken keresztül közelített a holokauszt történetéhez, addig a harmadik generáció számára – és ez Foer regénye esetében is fontos lesz – a tárgyi emlékekkel szembesül, az őket értelmező emlékek hiányában. BERGER, „Unclaimed Experience”, 149-150. A kérdés kimerítő tárgyalását lásd: Robert EAGLESTONE, *The Holocaust and the Postmodern*, (Oxford University Press, 2004).

²⁶⁷ Naomi MANDEL, „Fact, Fiction, Fidelity in the Novels of Jonathan Safran Foer”, *Novel: A Forum of Fiction* 45.2 (2012 Summer): 238-256, 240. A két regény: Jonathan Safran FOER, *Everything Is Illuminated*, (New York, Harper, 2003), magyarul: *Minden vilángol*, fordította: Dezsényi Katalin, (Budapest, Ulpus, 2003); *Extremely Loud & Incredibly Close*, (New York, Houghton Mifflin, 2005), magyarul: *Rém hangosan és irtó közel*, fordította: Dezsényi Katalin, (Budapest, Cartaphilus, 2009).

²⁶⁸ Robert E. KOHN, „Foer’s *Everything Is Illuminated*”, *The Explicator* 65.4 (2007): 245-247, 245. Kohn tételesen felelteti meg a szöveg egy-egy sajátosságát Brian McHale posztmodern próza-leírásának. Lásd: Brian MCHALE, *Postmodernist Fiction*, (London: Routledge, 1989).

jelentésüknek.²⁶⁹ Ám azt sem Kohn, sem Pynchon nem tagadja, hogy ez a gyakorlat egyrészt ne lett volna hatásos, másrészt ne hozott volna létre bizonyos jelentéseket, melyek aztán rendszerre álltak össze. Nincs ez másképp a regénybéli Aleksz esetében sem: az angolban járatos olvasó egy idő múlva „hallja” a leginkább a rimelő szlengre hasonlító nyelvhasználat elcsúszásait, s ez nem csupán erősíti az elbeszélés egy rétegének komikus hatását, de olyan új jelentéseket is teremt, melyek kommentálják az elbeszélés többi rétegét.

Hasonlóan többértű a zsidó múlt legendás megidézését elvégezni hivatott nyelv is: az archaizáló kifejezések és szófordulatok, valamint a mágikus realizmus és a posztmodern paradoxonok megidézése nem csupán a család- és kultúrtörténetnek a holokausztal törést szenvedő alakulását hivatottak rekonstruálni, hanem azon a lehetetlen feladaton is munkálkodik, hogy a múlt és jelen folytonosságát – ha nem is képes helyreállítani, de legalább – áthidalja. Így az archaizáló kifejezések olyan tárgyi világot idéznek, mely egy már eredetileg is megosztott közösség mindennapjait tükrözi vissza, mint a Trachimbrod települést Egyenesekre és Görnyedtekre osztó határvonal. A megosztottság nem csupán a közösségben, hanem egyénileg is jelentkezik, mint amikor a kolkinak, Brod férjének a fejébe áll a malom fűrészárcsája. Az eset nem csak nyelvileg, de a férfi viselkedésében is egyféle afáziát idéz elő: a korábban szeretetteljes férfi hirtelen dühkitörései arra kényszerítik a párt, hogy (házas)életüket elszeparálva, „[e]gy kis, kerek lyukon” keresztül éljék, s így fedezzék fel – immár egymástól fizikailag elválasztva – az intimitás merőben új formáit.²⁷⁰ A tárgyak és megnevezésük a külön világoknak tételezett szereplők egymástól való elválasztottságának jelei, annak mementói, hogy semmi és senki sem (csak az), aminek és akinek látszik, s hogy a kapcsolatok ember és ember, ember és tárgyak között korántsem szorosak vagy egyértelműek.

Több olyan emlékezetes momentum, jelenet és történet is található a „szerző” kultúrtörténeti narratívájában, mely a különálló, egymás mellett létező világok problematikus mivoltát és a kapcsolatok nehézségeit és felszín(esség)ét példázza. A korábban említett esetek mellett kiemelkedően szemléletes Brod születésének története és a „FESTETT KEZEK IDEJE”. Míg az előbbi a regény központi helye, hiszen az egyáltalán nem hagyományos családtörténet eredetét jelöli ki, addig az utóbbi azoknak a látens viszonyoknak a bonyolultságát példázza, melyek nem csupán a történet bonyodalmainak hordozói, hanem alapvetően meghatározzák a regény alapvetően allegorikus szerkezetét. Az értelmezés pontossága érdekében mindkét epizódot hosszabban is idézem majd, hogy rámutassak, Franzen hogyan épít egy alapvetően az eldönthetlenségekre épülő szövegvilágot, mely aztán éppen az egyszerű allegorikus jelentések kimozdítása révén hozza létre a maga szövegen átívelő allegóriáját, mely a cím által végrehajtott értelemadás gesztusában csúcsosodik ki.

Brod születését a regény az eseményt idéző nevet viselő falu alapmítoszaként írja le. „A világ kezdete gyakran eljő” című fejezet beszéli el Trachim B balesetét, melynek körülményeit a szöveg a különböző szereplők nézőpontjából bemutatott, egymásnak ellentmondó megfigyelések szerepeltetése révén mindjárt relativizál is:

1791. március 18-a volt, amikor Trachim B-t a kéttengelyes szekere vagy odaszögezte a Brod folyó fenekére, vagy nem. A kicsi T ikrek vették észre először, hogy valami különös dolog lebeg a víz színén: fehér szalagkígyók tekeregtek, egy gyűrt bársonykesztyű kinyújtott ujjakkal, üres spulnik, koszlott cvikker, málna- és jostaszemek, fekália, fodor és pliszé, egy széttört permetező diribdarabkái [sic!], egy fogadalom vérző, vörös mintás felsorolása: *Ígérem... ígérem...*²⁷¹

²⁶⁹ E. KOHN, „Foer’s *Everything Is Illuminated*”, 245.

²⁷⁰ FOER, *Minden világgal*, 194.

²⁷¹ FOER, *Minden világgal*, 17.

A balesetnek később emléket állító tábla önreferenciálisan is rögzíti az elbeszélésben megjelenő, alapvető nézőponti bizonytalanságot, mely a történet lényegi elemeit érinti:

EZ A TÁBLA JELZI A HELYET
(VAGY A HELYHEZ KÖZEL ESŐ HELYET),
AHOL EGY BIZONYOS
TRACHIM B SZEKERE
(LEGALÁBBIS ÚGY HISSZÜK)
ELSÜLLYEDT.
A STETL HIRDETMÉNYE, 1791²⁷²

A (véltetően) halálos (és ismét csak: véltetően) baleset jelöli ki a habokból felbukkanó Brod születésének idejét és helyszínét:

Ott, bökött a kislány [a rabbi egyik ikerlánya] a tajtékzó víz felé.

A tollfűzér kellős közepén gyertyáktól és elázott gyufáktól, bádogg- és zálogtárgyaktól, medúzaként lebegő selyemrojtoktól körülveve egy csecsemő lebegett, azon nyálkásan, azon pozsgásan, akár a szilva belseje.²⁷³

A „szerző” ük-ük-ük-ükanyjának²⁷⁴ bizonytalan eredete aztán tovább gyűrűzik a nevelőapa kiválasztásának esetlegességében, illetve a falu névválasztásának procedúrájában: a rabbi által a bölcsőbe rakott papírlapok közül a csecsemőnek a Jankel névvel ellátottat sikerül levizelnie,²⁷⁵ a falu nevére tartott népszavazáson pedig – a nyilvánvalóan családon alapuló hivatalos változat mellett – ismét csak Jankelnek kedvez a szerencse, és az ő javaslatára lesz a stetl nem hivatalos elnevezése Trachimbrod. A regénybéli „szerző” azzal a gesztussal, hogy egyik felmenője szerepelteti a település névadójaként, a stetl (kultur)történetét családtörténetként sajátítja ki.²⁷⁶

Brod és leszármazottainak története aztán ugyanazt a logikát követi, amit a lány „születésének” relativizáló bemutatása: Jankel – ahogy arról szó volt – nem Brod biológiai apja, mégis gondját viseli. Apa és lánya szeretete nem szeretet, hiszen Brodnak „be kellett érnie a szerelem [love] ideájával – olyan dolgok szeretésének szeretetével, melyek meglelte egyáltalán nem érdekelte. Maga a szeretet képezte szeretetének tárgyát. Szerette szerető önmagát, szerette szeretni a szeretetet, amiként a szeretet szeret szeretni, s ezáltal megbékélt azzal a világgal, amely oly messze volt mindattól, amiben reménykedett.”²⁷⁷ Brod történetében sem a szerelem, sem a házasság nem a szeretet megnyilvánulása. Élete első szexuális aktusát erőszaként szvenvedi el, s a város hivatalos nevét családdal kijelölő, örült Sofiowka ráadásul az erőszakot a lány hazugsága (valójában tudatlansága) miatti büntetésként állítja be: beszélgetésük során Brod Jankelt végig apjaként nevezi meg, s ezzel mondvacsínált „ürügyet” szolgáltat a

²⁷² FOER, *Minden világgal*, 138.

²⁷³ FOER, *Minden világgal*, 24.

²⁷⁴ FOER, *Minden világgal*, 29.

²⁷⁵ FOER, *Minden világgal*, 38-39.

²⁷⁶ FOER, *Minden világgal*, 78-80. Foer a kisajátítással összhangban ajánlja a könyvet „[e]gyszerűen és lehetetlenül: CSALÁDOMNAK”. Annak ellenére, hogy a regény hangsúlyosan fiktív szövegként pozicionálja önmagát, születtek olyan kritikák, melyek éppen a történeti vonatkozások elferdítése miatt törnek pálcát a *Minden világgal* fölött. A talán legismertebb ilyen szöveg szerint Foer szándékosan torzítja el a történeti tényeket, amikor a saját, valós családtörténetének eredőjébe a történeti Trochimbrod helyett Trachimbrodot állítja, s átírja az egyébként rekonstruálható, második világháborús eseményeket. Erről lásd: Ivan KATCHANOVSKI, „NOT Everything Is Illuminated”, *The Prague Post* October 7, 2004. Történeti tény és fikció kapcsolatára visszatérek még, Naomi Mandel korábban idézett tanulmánya nyomán. MANDEL: „Fact, Fiction, Fidelity”.

²⁷⁷ FOER, *Minden világgal*, 119.

földesúrnak arra, hogy erőszakot tegyen rajta. Az erőszak után hazatérő Brod ráadásul Jankelt holtan találja, s leendő férje, a trachim-napi verseny győztese, a kolki vár rá, akinek annak fejében adja oda magát, hogy bosszút áll az erőszaktevőn.²⁷⁸ A családtörténeti narratíva tehát egyetlen Trachim-napba sűríti össze a tizenhárom éves Brod felnőtté válásának történetét, hiszen ekkor veszíti el (nevelő)apját, szüzességét, szabadul meg erőszaktevőjétől és szerzi meg leendő férjét. Ez a nap nemcsak Brod kapcsolatait írja át teljesen, hanem a hozzá kötődő alakokat is radikálisan kimozdítja szerepükből: fény derül apja küzdelmére a szenilitással, az erőszaktevő maga is erőszak áldozatává válik, gyilkosát éppen áldozata bűjtja fel, aki ekképp maga is részesévé válik az erőszaknak, a szerelmes pedig őt szerelméért.

A *Minden vilángol* ezt a zsidó legendáriumban szerepeltetett történeti logikát az egész falu működésére kiterjeszti, amikor a „FESTETT KEZEK IDEJÉN” játszódó történetekről írva az eltolás logikáját teszi meg a legendárium központi trópusává. Abban a történetben ugyanis, hogy a rabbi a pék eltűnő zsemléivel kapcsolatos panaszára mindenki kezét más-más színűre festeti be, és ezáltal kiderül, ki merre jár (a tilosban), nem az igazság kiderítése a lényege (hogy a zsemlék elcsenéséért egy kiséger tehető felelőssé), hanem a színek, a felszín értelmezésének munkája. Ahogyan a falu ironikus krónikája feljegyz, a túlértelmezés elkerülhetetlen:

A stettl átfestették a polgárok tettei, és mivel minden színt használtak – kivéve persze a pult színét –, lehetetlenség volt eldönteni, mit érintettek emberi kezek, vagy mi azért olyan, amilyen, mert olyan, amilyen. Rebesgették, hogy Gecel G titokban minden hegedűs hegedűjén hegedült – holott nem is tudott hegedülni! –, mert a húrok mind olyan színűek voltak, mint a keze. Az emberek azt suttozták, hogy Gesa R bizonyára átvedlett akrobatának – különben mitől volna a Zsidó/Emberi törésvonal sárga, mint a tenyere? És amikor egy iskolás lány orcája olyan lett pirultában, mint egy szent ember ujjá, az iskolás lányt mondták el mindennek, *ringyónak, ribancnak, mocskos néembernek*.²⁷⁹

Ahogyan ez az epizód is paradox módon bemutatja, a jelölés nem a történet igazságának felmutatása, hanem olyan aktus, mely többértelműséget produkál, s létrehozza a jelentés bizonytalanságát, ami szinte azonnal szükségessé teszi a(z) (félre)értelmezést annak minden, nem feltétlenül szándékolt következményével.

Hogy ez az eredendő metonimikus, eltoláson alapuló jelölési mód mennyire a *Minden vilángol* mestertrópusa, azt mi sem mutatja jobban, mint hogy a regénybéli „szerző” által teremtett legendás történetek visszatükröződnek „Jonathan Safran Foer” jelenkori nyomozásának eseményeiben, mint amilyen az „Augustine” által a kutakodóknak átnyújtott, tárgyakkal teli doboz esete, vagy a „zsidó” megnevezés különböző jelentéseinek kiaknázása az elbeszélésben. Augustine neve azért szerepel idézőjelben, mert a keresést az Augustine névre hallgató nő után, aki „Jonathan” nagyapját megmentette a háború alatt, nem koronázza siker, s az Alekszből, az ő nagyapjából, kutyájából és a „szerzőből” álló csapat „csak” arra az egyetlen személyre akad rá, aki – mint kiderül: saját traumatikus múltja miatt – egyáltalán hajlandó Trachimbrod emlékének felidézésére és megőrzésére. „Augustine” makacsul a helyén marad, s egyben lemond a jelennel ápoltság bármiféle kapcsolatáról. Aleksz egyenesen azt állítja róla, hogy ő az utolsó ember a földön, aki még csak „nem is hallott Amerikáról,”²⁸⁰ ám ő az, aki ismeri a volt Trachimbrodot jelző emlékmű pontos helyét, és gondoskodik a szerteszét szóródott tárgyak felkutatásáról, szortírozásáról és megőrzéséről. A falu pontos helyét a regényben egy eldugott emlékmű jelzi a semmi közepén, melyen oroszul, ukránul, héberül, lengyelül, jiddisül, angolul és németül a következő felirat áll:

²⁷⁸ FOER, *Minden vilángol*, 142-147, 290-293.

²⁷⁹ FOER, *Minden vilángol*, 286-287.

²⁸⁰ FOER, *Minden vilángol*, 319.

EZT AZ EMLÉKMŰVET
TRACHIMBROD 1204 LAKÓJÁNAK EMLÉKÉRE
ÁLLÍTOTTUK, AKIKET A NÉMET FASISZTÁK
PUSZTÍTOTTAK EL
1942. MÁRCIUS 18-ÁN.

*Felavatta: Jichák Samir, Izrael Állam miniszterelnöke
1992. március 18-án.²⁸¹*

A regény egyetlen fixnek tűnő referenciális pontját, a holokauszt lengyel-ukrán történetének mementóját azonban ugyanúgy nem találni a térképen, sem Trachimbrodként, sem pedig Trochenbrod emlékműveként. Ahogyan „Augustine” sem a „szerző” nagyapját megmentő nő, hanem a Lista névre hallgat, s története a „szerző” nagyapjával egyetlen lehetséges ponton érintkezik: ő lehet a Trachimbrodnak a „szerző” által jegyzett legendáriumában Lista P, a szűz özvegy, Brod ellenpontjának modellje, aki – ahogyan „Augustine” is – megfürösztözi a „szerző” nagyapját.²⁸²

Az „Augustine” „szerzőnek” adott tárgyai a MINDEN ESHETŐSÉGRE-feliratú dobozban sem az ő családjának múltjára derítenek fényt, hanem egyrészt ismét csak alapanyagot szolgáltatnak a falu és családja történetét legendás keretbe foglaló kézirathoz, mint *Az elmúlt események könyve* lapjain szereplő történetek révén, melyek közül Aleksz kézírata éppen a „FESTETT KEZEK IDEJÉN” epizódját idézi,²⁸³ másrészt Aleksz családtörténetét írják át radikálisan. Nem pusztán fény derül a nagyapa származására, aki nem Odesszában, hanem Kolkiban született és élt, de egy fénykép révén, melyen a megszólalásig hasonlít az unokájára, bizonyítást nyer az a korábban „Augustine” által felidézett történet, hogy Elinek „le kellett lőnie” legjobb barátját, Herschelt.²⁸⁴ A nagypapa képmásának az unokájához való hasonlatossága révén történt beazonosítása, a bűn nyomára való referenciális rálelés Trachimbrod történetében is visszatér motívumként: a falusiaknak Brod iránti hálájából emelt, férjéről mintázott szobrot, melyet a szerencse után ácsingózó tömeg taktilis rajongása elkoptat, férfi-leszármazottairól mintázzák újra időről-időre, s ezt nevezi a „szerző” kézírata „fordított örökségnek”.²⁸⁵ Ahogyan arra Mandel idézett tanulmányában rámutat, a nagyapa többszörösen elmondott története egyre inkább kisebbiti a nagyapa felelősségét: az „én megöltem [a legjobb barátomat]” vallomását később felváltja az „amit tettem, felért azzal, mintha megölném”, illetve hogy „Herschelt megölték volna nélkülem is, mégis olyan, mintha én öltem volna meg.”²⁸⁶ A nagyapa bűne a rámutatásban és megnevezésben áll: abban, hogy az *ersatzkommando* érkezésekor az őt és családját ért halálos fenyegetés hatására ujjával rámutat a szinte családtagként velük élő, legközelebbi barátjára, és kimondja: „őazsidó [sic!].”²⁸⁷

A „Vilálgolás” című fejezetben szereplő megnevezés és rámutatás tükrében érthető meg az a „Nyitás vilálgoláshoz” című részt indító epizód is, hogy a nagypapa miért kényszeríti a „szerzőt” számára érthetetlenül, ukrán nyelven „zsidónak” nevező szállodai pincérnőt bocsánatkérésre.²⁸⁸ És talán többről is szó van itt, hiszen az, hogy a nagypapa bűne a rámutatás és megnevezés aktusában nyilvánul meg, mintha a regény egészének poétikájára is hatással

²⁸¹ FOER, *Minden vilálgol*, 271.

²⁸² FOER, *Minden vilálgol*, 245-248., 272-274.

²⁸³ FOER, *Minden vilálgol*, 320.

²⁸⁴ Augustine változatát lásd: FOER, *Minden vilálgol*, 219-220., míg a nagypapa kétszer is felidézi a történetet: FOER, *Minden vilálgol*, 321-326, 351-358.

²⁸⁵ FOER, *Minden vilálgol*, 202. Az angol szöveg a „heredity” kifejezést használja, ami nem pusztán „örökséget”, hanem „öröklést”, átöröklést” jelent, s ironikus utalás arra, hogy a felmenő a leszármazottak vonásait kapja meg szoborként.

²⁸⁶ MANDEL, „Fact, Fiction, Fidelity”, 249; FOER, *Minden vilálgol*, 326., 351-352.

²⁸⁷ FOER, *Minden vilálgol*, 358.

²⁸⁸ FOER, *Minden vilálgol*, 313.

lenne. S nemcsak abban az értelemben, hogy a kisiklott kereséstörténet a posztmodern szövegek jellemző sajátosságaként beazonosított módon kerül a jelentés rögzítésének még a látszatát is, hogy szinte kényszeresen ragaszkodik az alapvetően metonimikus szövegszervező logika nominalizmusához, hanem hogy az etnikai irodalmi kánon többszörösen kitüntetett szövegeként annak meg- és kimondásához, hogy ki vagy mi a zsidó?

KI (MINDEN) VILÁNGOL? – POSZTMODERN ETNIKAI ALLEGÓRIA ÉS A HOLOKAUSZTTÓL VALÓ TÁVOLSÁG

Gerd Bayer a holokauszt utáni harmadik generáció filmjeit vizsgáló tanulmányában fontos megfigyeléseket fogalmaz meg azzal kapcsolatban, hogy ennek a generációnak a tagjai hogyan lépnek túl az úgynevezett „poszt-emlékezet” második generációs paradigmáján. A Marianne Hirsch elképzeléseit tovább gondoló érvelése szerint a harmadik generáció filmjei (és érvelését kiterjesztve: irodalmi alkotásai) esetében jól megfigyelhető az a tendencia, hogy kevésbé sürgető a holokauszt részleteinek folytonosan az emlékezet előterében való tartása, illetve hogy a hangsúly történetileg a múlttól egyre inkább a jövő generációi iránt érzett etikai felelősségérzet irányába mozdul el.²⁸⁹ Bayer azt állítja, hogy míg – ahogyan Hirsch is kimutatta – a második generáció képviselőinek filmjei egy alapvetően emlékezetpolitikai célokat szolgáló esztétika kimunkálásán fáradoznak, addig a harmadik generációt a múlt és a jelen kapcsolata, a múlt lehetséges jelenbeli vonatkozásai és ennek etikai vetületei érdeklik, és nem csupán kommentálják a reprezentáció nehézségeiből adódó problémákat, de egyben ragaszkodnak a reprezentáció szükségszerűségéhez, s ezzel, közvetve vagy közvetlenül, a posztmodern és posztstrukturális történetírás problematikájához kapcsolódnak. Jeffrey Skollert idézve Bayer egyenesen azt állítja, hogy a harmadik generációs holokauszt-ábrázolások problémája az, hogy „a történelemről szóló tudás lehetőségét... mély etikai dilemmaként vetik fel: a szűnni nem akaró problémaként, hogy *hogyan nem szabad elárulnunk a múltat*.”²⁹⁰ Ebből a nézőpontból tekintve Foer regénye sajátos fénytörésben mutatkozik meg, amennyiben magának a holokausztnak az ábrázolása egy történeti esetlegességen – az Aleksz nagyapját, családját és barátjukat, Herschelt ábrázoló fényképen – keresztül tör be az elbeszélés világába. Mi több, az elbeszélés jelenének középpontjába a bűnös és az ő családjának története kerül annak révén, hogy míg a „szerző” rejtőzködik a holokauszt idejét javarészt megelőző történeti elbeszélése mögött, addig Aleksz a jelenben közvetlenül szól a rejtőzködő „szerzőhöz”, értékeli szövegének lehetséges esztétikai hatásait, a fikció világának alakulástörténetét illető döntéseinek etikai vetületéről, valamint beszél a neki nyújtott szolgáltatásokért kapott anyagi ellenszolgáltatásokról. Foer ráadásul nem csupán ebben az egyoldalúan is dialogikus szerkezetben szerepelteti fiktív felmenőit, saját családját és rejtőzködő „szerzői” alteregóját, valamint az elkövetőt és az ő családjának leszármazottait, hanem élesen el is választja őket egymástól, méghozzá a holokauszt eseményének a történetbe való beékelődése révén.

A holokauszt mint történeti esemény sem megnevezve, sem cselekményesítve nincsen jelen a *Minden vilángol* lapjain, mindazonáltal úgy jelenik meg, mint ami elválasztja az őt időben megelőző, legendás és ekképp hangsúlyosan fiktív családtörténet múltját és a kereséstörténet jelenét egymástól, miközben jelenléte bevilágít mindent és mindenkit, aki

²⁸⁹ Gerd BAYER, „After Post-Memory: Holocaust Cinema and the Third Generation”, *Schofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28.4 (2010): 116-132, 117.

²⁹⁰ BAYER, „After Post-Memory”, 120. Jeffrey SKOLLER, *Shadows, Specters, Shard: Making History in Avant-Garde Film*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).

túlélte.²⁹¹ A holokauszot megelőző történeti időt ábrázoló szakaszban a „vilángolás” az orgiasztikus Trachim-napi szerelmeskedések kivételése:

A vilángolás szeretkezők ezreinek összegződéséből születik: ifjú házások és kamaszok, akik szikráznak, mint a butánnal töltött öngyújtó, sebesen és fényesen égő emberpárok, nők párosával, akik órákig vilánglanak lágy, többszörös fénnel, orgiák, akár az ünnepeken árusított, pattintott kovakő játékok, párok, melyek sikertelenül munkálkodnak gyerekgyártáson, akik beleégetik frusztrált képmásukat a földrészbé, akárha egy frissen kipattant, üde zöld levél képe lebegne a szemed előtt még azután is, hogy elfordultál.

Bizonyos estéken bizonyos helyek fényesebbek. Bálint-napkor nagyon nehéz New Yorkra nézni, vagy Dublinra Szent Patrick napján. Jeruzsálem fallal körülvett óvárosa gyertyaként lobban fel a hanuka nyolc estéjén. A Trachimnap az egyetlen nap az évben, amikor Trachimbrod az úrból is látható, amikor elegendő közösülési áram generálódik ahhoz, hogy a lengyel-ukrán eget elektromossá tegye a szex. *Itt vagyunk*, mondja majd százötven év múlva 1804 vilángolása. *Itt vagyunk és élünk.*²⁹²

A vilángolás a szenvedély kisugárzása, a regény azonban már címében sem magáról a vilángolásról beszél, hanem arról, hogy annak fénye a holokausz után mindent bevilágít: *Everything Is Illuminated*. A magyar változat címe: *Minden vilángol* ekként némileg félrevezető, mert nem magáról a kisugárzásról, hanem annak kivetülő fényéről szól a történet a fikció szerint. A szenvedély vilángolása és a holokausz tüze (a szenvedésnek) mindent bevilágító fénye a regényben két ponton ér össze, méghozzá a lehetetlen, hangsúlyosan fiktív, történeti és személyes időt egymásra vetítő nézőpontból.²⁹³ Az elbeszélő anyja, aki éppen annyi idős, mint a kézirat keletkezése idején a „szerző”, együtt nézi anyjával a Holdra szállás közvetítését a televízióban, „[É]s egyikük se hallja, amint az úrhajós azt suttogja, *látok valamit*, miközben a holdi láthatár fölött Trachimbrod apró falvára tekint. *Határozottan van ott valami.*”²⁹⁴ Az elbeszélés kronotoposztát a „szerző” nem csak retrospektív irányban, visszafelé bontja meg, hanem elliptikusan, előre mutatóan is: ahogy a Holdra szállt úrhajós Trachimbrod múltbéli vilángolását látja, úgy látja Brod a jövőt: a „szerző” nagyapjának képét Augustine-nal, ahogy kései leszármazottja az *Ősök könyvéből* olvas szerelmének az ő, Brod jövőjéről, s látja a trachimnapi katasztófát, a steti pusztulását.²⁹⁵

Ahogy a vilángolás kétféle értelemben szerepel a regényben, s ennek a két értelemnek a határát a holokausz, Trachimbrod pusztulása jelöli ki, úgy a regény két időszerkezetet és elbeszélésmódot rendel az előtt és az után történetvilágához. A „szerző” kézírata – éppen a tárgyi emlékeket meglevenítő történeti narratíva és emlékezet hiányában – mitikus

²⁹¹ MANDEL, „Fact, Fiction, Fidelity”, 250. Mandel értelmezésében azt a jelenet emeli ki, amikor a „Vilángolás” című fejezetben az égő zsinagóga és benne égő zsidó áldozatok fénye a körülálló felelősökre vetül. A magyar fordítás ezen a ponton lényeges hibát tartalmaz, mert érthetetlen módon kimarad belőle a „nem” kitétel: az égő zsinagóga „megvilágította azokat akik *benn voltak* a zsinagógában akik nem fognak meghalni,” míg az eredetiben az szerepel, hogy „illuminated those who were not in the synagogue those who were not going to die”. FOER, *Minden vilángol*, 357, kiemelés – S.B.L.

²⁹² FOER, *Minden vilángol*, 142.

²⁹³ Ettől az értelmezéstől részben eltér Collado-Rodriguez olvasata, aki szerint Foer regénye posztstrukturalista módon lebegtetni az „illuminate” jelentését. Véleményem szerint azonban ez erős túlértelmezése a szövegnek, melyben ugyan valóban előfordul az „illuminate” a szó szerinti, „megvilágít” és metaforikus, „rávilágít” értelemben, de ennek mindkét esetben köze van a szenvedély/szenvedés fentebb tárgyalt kontextusához, így egyáltalán nem beszélhetünk pusztán a „jelölő játékról”. Lásd: Francisco COLLADO-RODRIGUEZ, „Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer’s *Everything Is Illuminated*”, *Journal of Modern Literature* 32.1 (2001): 54-68, 63.

²⁹⁴ FOER, *Minden vilángol*, 146-147.

²⁹⁵ FOER, *Minden vilángol*, 132-133.

elbeszélésként szcenírozza önmagát, s beszédmódja leginkább a mágikus realizmuséra emlékeztet, míg az Aleksz által jegyzett kereséstörténet idejét a linearitás, beszédmódját pedig a realizmus imitálása jellemzi, miközben mindkét elbeszélő dilemmáit és teljesítményét kommentálják Aleksznek a „szerzőhöz” írt levelei (és a „szerző” hallgatása). Aleksznek a kritikában unos-untalan citált megjegyzése, miszerint „*Nagyon nomádul bánunk az igazsággal, igen?*” rámutat arra a problémára, mely az elbeszélői szerkezet megkettőződéséből, és a központi téma, a holokauszt ábrázolásának elkerüléséből adódik. Arról van szó jelesen, hogy – ahogyan Anna Hunter megfogalmazza – a harmadik generációs túlélő számára a holokauszt fikciós megközelítése és értelmezése ebben a számára nem megfelelő keretben „azt eredményezi, amit Eaglestone ’a meghiusult megértés allegóriáiként’ jellemez”, vagyis hogy „képtelenség [úgy] ’tudni, hogy az ember nem látta.’”²⁹⁶ Foer regénye ezt a nyilvánvaló paradoxont, mely az első és második generációs narratívák paradigmájának a tanúságtételen alapuló referenciális, a megfelelést és a hűséget feltétlen értéként tételező logikájából következik, a megértés egy más típusú allegóriájával váltja ki. A megértés allegóriájának pedig a történetben a vilángoláshoz van köze, amennyiben a „szerző” és Aleksz – igaz, különböző módon, de – birtokába jutnak annak a tudásnak, melyet a történelmi esemény bevilágít, illetve ahogyan annak fénye árnyékot vet saját létezésükre.

Aleksz esete tűnik egyértelműbbnek a kettő közül: ő nem csupán kognitív módon reagál a kereséstörténet alakulására, a „szerző” kéziratára, valamint a saját elbeszélését illető „szerzői” reakciókra, hanem érzelmileg is involválódik a történetben, méghozzá nagyapja múltjának feldolgozása révén. Több kommentátor is kiemeli azt a jelenetet, amikor Aleksz viselkedéséről úgy számol be a nagyapja a búcsúlevelében, hogy az szó szerint idézi azt, amit Aleksz olvasott a „szerző” jegyzeteiben:

*Megmondta az apjának, hogy gondját tudja viselni az anyjának és kicsi Igornak. Csak ki kellett mondania, hogy igaz legyen. Végre felkészült rá. Az apja ezt nem akarta elhinni. Micsoda?, kérdezte. Micsoda? Mire Szása megint elmondta neki, hogy ő majd gondját viseli a családnak, és meg fogja érteni, ha az apja elmegy, és többé vissza sem jön, és hogy attól még ugyanúgy apjának fogja őt tekinteni. Elmondta az apjának, hogy megbocsát neki. Ó, az apja annyira megharagudott, hogy majd szétvetette a düh, és azt mondta, hogy megöli, és olyan erővel estek egymásnak, és az apja azt mondta: Mondd a szemembe, ne a padlónak, és Szása a szemébe mondta: Nem vagy az apám.*²⁹⁷

Szása/Aleksz történetének elmozdulását – az erőszaknak való ellenszegülést, az erőszaktevő megtagadását, a családról való gondoskodás motívumát – kapcsolatba hozhatjuk azzal, ahogy a „szerző” közreműködése révén a nagypapa múltja a felszínre kerül. Egyrészt Szása története nem csak a „szerző” leírása pillanatában még fiktív történetét ismétli, hanem a nagyapa családját védő cselekedetét is, azzal a jelentős különbséggel, hogy immár nem az ártatlant küldi a biztos halálba, hanem őt védi az erőszaktól. Hozzátehetjük ehhez persze, hogy a fiktív

²⁹⁶ Anne HUNTER, „Tales from Over There: The Uses and Meanings of Fairy-Tales in Contemporary Holocaust Narratives”, *Modernism/modernity* 20.1 (January 2013): 59-75, 73. Hunter érvelése egyértelmű ellentmondást lát a népmesei és a holokauszt-narratívák között a nyilvánvaló strukturális hasonlóságok ellenére, melyeket négy pontban részletez: kiemeli a fikcionalitás státusát, az azonosulás problematikáját, az értelemadás gesztusának munkáját, illetve az eszképzimust. Az ezek mentén való szövegbéli eltéréseknek szerinte alapvető „műfaji” következményei vannak, olyannyira, hogy ő nem is tekinti Foer regényét holokauszt-narratívának, s nem azért mert ne jelenne meg benne az esemény, hanem mert „élvezetes” olvasmány. Lásd: HUNTER, „Tales from Over There”, 71-73.

²⁹⁷ FOER, *Minden vilángol*, 388, 230-231. Az angolban az ismétlődés szó szerinti, míg a magyar fordító nem veszi észre az ismétlés szándékolt mivoltát, és így apróbb eltérések találhatók a két szöveghely viszonylatában a magyar szövegben. A szöveghelyet idézi például: MANDEL, „Fact, Fiction, Fidelity”, 251; COLLADO-RODRIGUEZ, „Ethics in the Second Degree”, 61.

történetet ismétlő valós változás maga is a szövegben szereplő történet, ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a szöveg maga is a nagyapa búcsúleveléből származik, ami – azt a fontos momentumot is figyelembe véve, hogy a szöveget Szása fordíthatta ukránból angolra – hitelesíti, ha nem is magát a történetet, de Szása/Aleksz jobbító elhatározását. Vagyis Szása/Aleksz szöveg által tanúsított élettörténete az erőszak eltűrésétől, a tudatlanságtól, a nemtörődomségtől és a passzivitástól vezet az erőszaktevővel szembeni fellépésig, a belátásig és a cselekvésig. Egy szöveghelyhez hűen, annak hatására és annak beteljesítéseként változtatja meg életének alakulását.²⁹⁸

A mutatásnak, legyen szó példamutatásról vagy rámutatásról, óriási jelentősége van a szövegben. Ahogyan azt korábban láthattuk, Aleksz nagyapja esetében a barát, Herschel zsidóként való megnevezése a rámutatás aktusa révén egyet jelent a rá kimondott halálos ítélettel, ám a regény a nagyapával kapcsolatban éppen ezt a két gesztust nem gyakorolja. Aleksz nagyapjának többszörösen megszerkesztett búcsúlevele nem közli, nem közölheti konkrétan az öngyilkosság tényét, és ezt semmiféle kommentár nem teszi meg helyette. A szöveg az ígérettel zárul, mely a Trachim B. balesetkor a folyó felszínén úszó fogadalom darabkáit idézi: „Ígérem...”²⁹⁹ A megnevezés aktusának másik komponense is hiányzik a szövegből, hiszen ahogyan azt több értelmező is kiemeli: „Augustine” története nem Alekszként hivatkozik a nagyapára, hanem Éliként, ami valószínűsíti a férfi zsidó származását, melyet a későbbiekben eltagad, mi több: antiszemitizmusba fordít át.³⁰⁰ A nagyapa lehetséges öngyilkosságának kihagyása és zsidóként való megnevezésének elmaradása azzal áll összefüggésben, ahogy a *Minden világra* megképezi a „zsidó” szó holokauszt előtti és utáni lehetséges jelentéseit, méghozzá nem általánosságban, hanem a harmadik generáció számára. Behlman és az őt idéző Hunter is arra hívják fel a figyelmet, hogy mind Chabon, mind Foer esetében azoknak a holokauszt ábrázolását illető szigorú korlátozásoknak a feloldása zajlik, miszerint a történeti tények reprezentációja morálisan elsőbbséget élvez minden más esztétikai módosításhoz képest.³⁰¹ A *Minden világra* értelmezésének esetében ez a kérdés egyenesen úgy merül fel, hogy feloldható-e a „zsidó” megjelölés az alól a regényben is szerepeltetett jelenettől, mely a holokauszt terhes örökségének kontextusában a megnevezést a halálos fenyegetéssel teszi egyenlővé. Ahogyan Eaglestone a holokauszt és a posztmodern kapcsolatát tárgyaló könyvében Foer regénye kapcsán fogalmaz: „pontosan az a követelés vezetett a nagyapa bűnéhez, hogy ’mondja meg az igazat’ azzal kapcsolatban ’ki a zsidó’. Úgy tűnik, az igazságnak nem csupán faktuális értelme van, és a megközelítésnek inkább ahhoz van köze, hogy ’ki kicsoda’, és hogy ’hogyan is állnak a dolgok’. Az igazság, úgy tűnik, egyben azt is jelenti, hogy tudatában vagyunk annak, mennyire bonyolult és összefüggő egymással az azonosulás, az etika és a történelem.”³⁰² A *Minden világra* csattanós választ ad a harmadik generáció szemszögéből erre a kérdésre. A nagyapa „tökéletesen boldog” az öngyilkosságra készülődve, mert Aleksz immár túllépett az ő büntudatának életét befolyásoló hatásán, és megtagadta a nagyapa bűnének

²⁹⁸ Erről lásd még: MANDEL, „Fact, Fiction, Fidelity”, 251; COLLADO-RODRIGUEZ, „Ethics in the Second Degree”, 61. Mandel és Collado-Rodriguez eltérő hangsúlyokkal értékelik a szöveghelynek az élettörténetre gyakorolt lehetséges hatását. Míg Mandelt elsősorban a nyelvi aktus igazsághoz képest elfoglalt pozíciója, addig Collado-Rodriguezt az etikai vonatkozások, az irodalomnak az életre gyakorolt hatása érdeklik.

²⁹⁹ FOER, *Minden világra*, 390, 17.

³⁰⁰ FOER, *Minden világra*, 219-220. Lásd például Codde érvelését, aki nem csupán a nagyapa lehetséges származására és történetének átfordítására hívja fel a figyelmet, hanem egyenesen ezt nevezi meg öngyilkosságának okaként, melynek hiányát a szövegben Foer posztmodern szövegalkotásainak eredményeként magyarázza. Philippe CODDE, „Keeping History at Bay: Absent Presences in Three Recent Jewish American Novels”, *Mfs Modern Fiction Studies* 57.4 (Winter 2011): 673-693, 679, n. 11.

³⁰¹ Lee BEHLMAN, „The Escapist: Fantasy, Folklore, and the Pleasures of the Comic Book in Recent Jewish American Holocaust Fiction”, *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 22.3 (2004): 56-71. Idézi: HUNTER, „Tales from Over There”, 68.

³⁰² EAGLESTONE, *The Holocaust and the Postmodern*, 131.

és tagadásának következményeit viselő, s az erőszakot tovább örökítő apát.³⁰³ A regény ezzel felvillantja annak lehetőségét, hogy visszatérjen a „zsidó” korábbi, holokauszt előtti jelentéséhez, melyet a „szerző” nagyapja, és vele együtt minden trachimbrodi a Rabbi könyvéből tanult, melynek címe: **ÉS HA JOBB JÖVŐT ÁHÍTUNK MAGUNKNAK, NEM KELL-E MEGISMERKEDNÜNK A MÚLTUNKKAL, ÉS MEG IS BÉKÉLNÜNK VELE?** A könyv így határozza meg, ki és mi a zsidó:

MI, A ZSIDÓK

Zsidók mindazon dolgok, amelyeket Isten szeret. Mivel a rózsza gyönyörű, feltételezhetjük, hogy Isten szereti. Következésképpen a rózsza zsidó. Ugyanezen érveléssel a csillagok és bolygók is zsidók, minden gyermek zsidó, a szép „művészet” is zsidó (Shakespeare nem volt zsidó, de Hamlet igen), és a szex, amikor férj és feleség gyakorolja alkalmas pozitúrában, akkor a szex is zsidó. Zsidó-e a Sixtus-kápolna? De mennyire.³⁰⁴

A nyilvánvalóan ironikus megszólalásmód ellenére a fenti passzus a szépség és az öröm fogalmai mentén határozza meg, ki és mi számít zsidónak. Így csak azért, mert a *Minden vilángol* „élvezetes” olvasmány,³⁰⁵ nem kellene kizárni a holokauszt-narratívák kánonjából, hiszen éppen azt a lehetetlen, poszt-posztmodern vállalkozást igyekszik sikerre vinni, hogy a kollektív identitást ne a közösen elszenvedett történeti trauma alapjaira helyezze, akkor sem, ha magától a traumától nem is képes teljesen eltekinteni.

³⁰³ FOER, *Minden vilángol*, 390.

³⁰⁴ FOER, *Minden vilángol*, 280, 295-296.

³⁰⁵ Lásd a korábban idézett véleményt: HUNTER, „Tales from Over There”, 71-73.

A POSZT-POSZTMODERN, AVAGY MI JÖN A POSZTMODERN UTÁN, MELLETT ÉS HELYETT?

Az előző fejezetekben kibontott szövegértelmezések célja az volt, hogy bemutassa: (1) hogyan reagáltak a posztmodern szerzők a szövegeik alkotói, terjesztői és befogadói kontextusát, egyáltalán: a megváltozott társadalmi, gazdasági, politikai, kulturális környezetet ért változásokra, melyek a posztmodern próza retorikai hatásfokának csökkenésével, mi több érvénytelenítésével fenyegetettek; illetve (2) hogy a posztmodern identitáspolitikai pozícióba érkező, vagy annak esztétikáját magukénak érző szerzők hogyan gondolják újra a „posztmodern állapotra” adható adekvát reakciókat, s hogyan építik be – és funkcionálják újra – a posztmodern prózapoétika egyes elemét. Láthattuk, hogy Pynchon hogyan tér vissza a Kalifornia-trilógia záródarabjában posztmodern gyökereihez, és hogyan mélyíti el a rendszerregény központi hatalmi allegóriáját egy utólagos nézőpontból a történetiség irányába, s egyben oldja a posztmodern szövegszervező kódok helyenként kriptikus sűrűségét a *noir* műfaji kódjainak alkalmazása (és átírása) révén a *Beépített hiba* című regényében, s tesz ezzel fontos lépést az életmű késői szakaszának egyre egyértelműbben poszt-posztmodernnek tekinthető darabjai felé. DeLillo esetében is egyfajta visszatérés volt megfigyelhető, de ez nála a korai szövegek korporealitásához való visszanyúlásban volt tetten érhető, a szöveg testiségére való ismételt rátalálásban, mely egy sajátos időszerkezet keretei között adott hangot „az elévüléstől való szorongásnak”, s kísérelte meg egy 9/11 előtti időpillanatba visszavetített, ám azzal szoros összefüggésben értelmezendő nemzeti allegóriát kibontani a *Cosmopolis* filmváltozatából sajátos módon éppen a 9/11-es áldozatok ábrázolását érintő vizuális tabu miatt kimaradt filmforgatási jelenetben. Roth és McCarthy szövegeinek értelmezése pedig azt példázta, hogy a posztmodernnel két eltérő irányból – az etnikai kánon, illetve a minimalizmus felől – kapcsolatokat ápoló szerzők hogyan viszonyulnak a posztmodern színeváltozásaihoz. Roth esetében ez korábbi témájának, a narratíva teljesítőkéességének (a regény férfiasságot kérdőre vonó kontextusában akár így is fordíthatjuk a „performativitás” kifejezést) a radikális megkérdőjelezésével járt együtt, s saját – néhány évvel későbbi visszavonulásának szimbolikus megelőlegezése mellett – a középosztálybeli, fehér, heteroszexuális férfi hatalomvesztését, s vele együtt a hagyományos európai irodalmi kultúra visszaszorulását és „halálát” vizionálta. McCarthy ellenben az életművön belül egy új irány, a metafizikai tartalmak (konkrétan: a „gonosz”) felfedezése felé tör, s teszi ezt egy új esztétikai minőség, a „fekete giccs” jegyében, mely ismét csak a poszt-posztmodern (poszt-)humanista, közösségi értékeinek irányába mutató elmozdulás.

A posztmodernnel hírbe hozható szerzőket tárgyaló fejezetek után következett aztán annak a három kísérletnek a tárgyalása, melyek talán paradigmaticusan is jellemezhetik a poszt-posztmodern irodalmi törekvéseket, s melyeket talán a posztmodernen „kívülre”, azon „túlra”, vagy éppen „mellé” igyekvő próbálkozásokként írhatnánk le. Az elsőt Jonathan Franzen nevével társíthatjuk, kinek munkássága a *Javításokkal* új irányba fordul, s igyekszik a posztmodern rendszerregényt a kulturális fősodor irányába kimotoztatni, s aki a realista elbeszélésmódot a történeti allegóriával ötvözi a makroszinten megjelenő posztmodern formai tudatosság keretei közé szorítva, miközben morálisan meglehetősen megkérdőjelezhető módon használja a posztmodern iróniát. Franzen ezzel a posztmodernből kifelé mutató stratégiával egyenesen szembe megy barátja és író társa, David Foster Wallace törekvéseivel, aki – mint ahogyan hamarosan magyarul is megjelenő *Infinite Jest* című főművében – éppen a posztmodern „iróniátlanítását” igyekszik végrehajtani egy olyan, az introspekciót és a leírás pontosságát ötvöző, az irónia lehetőségeit kimerítő beszédmód segítségével, mely visszatalálni igyekszik az iróniát végletesen relativizáló módon kihasználó tömegmédiával (elsősorban a televízióval) szemben az érzelmek autentikus kifejezéséhez, s ezzel eljutni a posztmodernen

„túlra” (ahol az idézőjeles kifejezés leginkább „beyond”-ként fordul vissza angolra). A posztmodern első hullámát követő szerzők közül Jonathan Safran Foer jelentette a harmadik utat, akinek *Minden világgal* című regénye a történeti trauma harmadik generációs túlélők számára rekonstruálhatatlan mivolta és identitásképző ereje által megképzett paradoxont igyekezett a posztmodern prózapoétikai eszközök felhasználása révén oldani, s ezt az eszköztárat egy alapvetően a trauma tényét elismerő, ám nem a múltba, hanem a jövőbe mutató identitáskonstrukció szolgálatába állítani, méghozzá éppen úgy, hogy a legendás – és posztmodern módon ábrázolt – trauma előtti fiktív régmúlt segítségével képezi meg a traumán túlmutató jövő és a jövőbeli identitáskonstrukció modelljét.

Az alább elemzett művek ezeknek a modelleknek a paradigmatis érvényét igyekeznek alátámasztani, amennyiben azt kívánom megmutatni, hogy Stephen Graham Jones *Demon Theory* című, Wallace főművét egy évtizeddel követő és ahhoz a szöveg felszíni struktúrájában hasonlatos regénye miképpen tekinthető maga is a posztmodern csődjének éppen a Wallace által felhozott szempontok szerint. Majd Dave Eggers és William T. Vollmann szövegeinek és munkásságának összehasonlítása révén arra teszek kísérletet, hogy további adalékokkal járuljak hozzá a Franzen életművében is megfigyelhető „realista” fordulat genealógiájának (és problémáinak) megértéséhez. Végül egy kanadai származású, ám az amerikai posztmodern és minimalizmus alakulástörténete szempontjából is fontos szerző, Douglas Coupland egy kevesebb figyelmet kapott, de a szerző hírnevét megalapozó főmű, az *X-generációt* átértékelő *A generáció* értelmezésével zárjam gondolatmenetemet, úgy is, mint a posztmodernről a poszt-posztmodernbe való átmenet érzékeltetéseként.

A POSZTMODERN DÉMONAI: STEPHEN GRAHAM JONES *DEMON THEORY*JÉ

Stephen Graham Jones *Demon Theory*³⁰⁶ című 2006-os regényének borítójára a kiadó a *Dallas Morning News* méltató kritikájából választott ajánló sorokat: „hasonlatos ahhoz az élményhez, mint ha az ember Wes Craven horrorrendező *Sikoly*-trilógiáját nézné, miközben David Foster azt suttogja a fülébe... zseniális.” A borítón szereplő, némileg bombasztikus kritikai megfogalmazás találónak hat: ahogyan Wallace *Infinite Jest*-je, úgy a *Demon Theory* is embert próbáló olvasmány. A három és félszáz oldalas kéziratot majd négyszáz végjegyzet egészíti ki, melyek sokszor maguk is további jegyzetek főszövegei, és a szerző a szokásos köszönetnyilvánításokon és mottókon kívül még egy utószót is biggyeszt a végére. A para- és intertextusok által borított főszöveg maga is afféle paratextus, hiszen – ahogy az összességében regénynek nevezett szöveg egyik paratextusa állítja – nem másról van szó, mint a „*Az ördög benned lakozik*” című játékfilm regényváltozatá[ról], ami a *D* címet viselő, Dr. Neidernek az Owl Creek Elmegyógyintézetben végzett munkája során készített interjúk alkalmával rögzített, eredetileg a *P/Q* magazinban „Elbeszélés, média és allokúció: a műfaj mint mnemotechnikai eszköz” címmel megjelent esettanulmányjegyzetei által inspirált, nem hivatalos bestsellerből készült.”³⁰⁷ A regényváltozat szövege ekképp egy (már-már technikai) forgatókönyv nyelvi formáját ölti magára, mely nem csak az ott bevett technikai utasításokat és rövidítéseiket használja, de hangsúlyosan törekszik a nézőpont, a képkivágás és a vizuális és auditív szekvencia pontos leírására, valamint a szöveges és képi utalások rögzítésére. A végjegyzetek (és az azokhoz fűzött jegyzetek) is javarészt ezt a célt szolgálják: hogy az olvasó, már ha egyáltalán veszi magának a fáradságot, hogy a főszöveg/a történet/az olvasási folyamat

³⁰⁶ Stephen Graham JONES, *Demon Theory*, (San Francisco: Macadam/Cage, 2006).

³⁰⁷ Az eredetiben: „novelization of the feature film trilogy *The Devil Inside*, as adapted from *D*, the unauthorized best-seller inspired by the case notes of Dr. Neider, as recorded in a series of interviews conducted during his residency at Owl Creek Mental Facilities and originally published in the journal *P/Q* as “Narrative, Me-dia, and Allocution: Genre as Mnemonic Device.” JONES, *Demon Theory*, o. n.

linearitását megszakítva kövesse őket, pontos és potenciálisan fontos információkra leljen, melyek hozzátesznek valamit ahhoz a vizuális és auditív emlékezeti és képzeleti működéshez, melyet a főszöveg már csak a formája révén is hangsúlyosan megkíván.

Azonban a végjegyzetek inkább úgy működnek, ahogyan azt az utószóban Jones – Noël Cowardre hivatkozva – állítja: „mintha ’le kellene jönni az emeleti szobából ajtót nyitni szeretkezés közben.”³⁰⁸ Vagyis megszakítják az olvasás folyamata által felkínált immerzív élményt, és – mint a horrorfilmek esetében a technikai megvalósításra fordított nézői figyelem – kizökkentik az olvasót és oldják az olvasás keltette pszichológiai hatást. A *Demon Theory* olvasóját a szöveg többszörösen is elidegenítené: először a főszöveg forgatókönyv-jellege révén, majd az azt megtörő végjegyzetek (és jegyzeteik) által. Ezt a hatást tovább erősíti a három, egymás variánsaiként értelmezhető történet redundanciája (a családon belüli erőszak fantazmagórikus kivetüléseiről van szó). Mindezek együttesen olyan *kognitív* terhelést rónak az olvasóra, hogy amennyiben nincs birtokában a szöveg által mozgatott (javarészt) amerikai tömegkulturális utalások jelentős hányadának, akkor könnyen előfordulhat, hogy a korabeli kritika által „szenzációsak” kikiáltott szöveget egyszerűen leteszi. Legalábbis azt az olvasó, aki – részben a szöveg tömegkulturális beágyazottságából következően – *narratív* és *emocionális* elvárásokkal áll neki a *Demon Theory*-nak. Jones „regénye” azonban nem csak egyszerűen túlzásba viszi a posztmodern nyelvi reflexiót, amennyiben a maga játékos módján rámutat a tömegkulturális mozgóképi elbeszélés komplexitására, hanem reprodukálja azt, hiszen egyrészt a főszöveg is olvasható önállóan, a végjegyzetek nélkül – a posztmodern szöveg elidegenítő hatása nélkül, vagy annak ellenére. Ahogyan a regény egyik szereplője a családi trauma középpontjában álló fiú kapcsán megjegyzi: az én élettörténete maga is működhet a tömegkultúra által technikailag meghatározott forma paradigmájában:

– A huszadik század gyermeke vagy, Haley – mondja unottan Con. – *Mindenre* filmes fogalmak szerint emlékszel. Nincsenek is más fogalmaid. Az életed egy film.

– De milyen film? – teszi hozzá Nona Hale-hez fordulva.

– Visszafogott, kis költségvetésű... – folytatja Con monoton hangon, aki Hale és Nona számára már csak zavaró háttér.

– Mi ketten? – kérdi végül Hale bátorítatlanul, és Nona elfordítja a tekintetét, szeme könnybe lábad, mintha ez akár egy szerelmi történet is lehetne. Azt hangsúlyozandó, hogy nem erről van szó, valami akkora erővel csapódik az ajtónak, hogy beleremeg az egész ház.³⁰⁹

Ekképp a családon belüli erőszak egyik lehetséges paradigmája az alacsony költségvetésű horrorfilm. A regény a történet egy másik pontján ezt a párhuzamot élettörténet és vizuális narratíva között tovább bővíti. Con és Seri, a harmadik történet szereplőiként az ismétlődések tudatában éppen Nona kilétét és szándékait latolgatják a történet harmadik változatában, amikor a következő beszélgetés zajlik le közöttük:

Con ránéz [Nonára].

³⁰⁸ JONES: *Demon Theory*, 435.

³⁰⁹ Az eredetiben:

“You’re a child of the twentieth-century, Haley,” Con says, bored. “You remember *everything* in cinematic terms. They’re the only ones you have.”³⁴⁷ Your life is a movie.”

“What kind, though?”³⁴⁸ Nona adds, to Hale.

“Limited engagement, low production values ...” Con drones on, already annoying b.g for Hale and Nona: “Us?” Hale finally says, hesitantly, and Nona looks away, eyes wet as if this could be a love story.³⁴⁹ To emphasize that it’s not, the door suddenly gets rammed hard, the whole house shaking with it. (JONES: *Demon Theory*, 319.)

- Mit lehet tudni? – kérdi, de Seri egy vállrándítással intézi el a kérdését. Aztán sokatmondóan Nonára pillant.
- Mit tudunk róla valójában? – kérdi. Mármost azon kívül, hogy mentálisan zavart és videó-fantaszta?
- Az nem ugyanaz? – szól be neki Con...³¹⁰

Vagyis a „vizuális kódban való jártasság” a mentális zavarral kerül összefüggésbe: innen a „video-literacy” „videó-fantasztaként” való fordítása. A szöveg így a családon belüli erőszak jelentette trauma által meghatározott élettörténetet, a vizuális narratívát és a mentális zavarokat egymáshoz kapcsoló elbeszélésben való immerziót igyekszik megszakítani, ami összeeseng azzal, ahogyan Wallace fogja fel a poszt-posztmodern irodalmi elbeszélés célkitűzéseit. Ám amíg Wallace esetében az elbeszélés és az érzéki és testi benyomások rögzítése mindig az elbeszélés szereplői és narrátorai nézőpontjából történik, és a megfigyelés *befelé*, az egyénített szereplők testébe és tudatába vezet, addig Jones szövegében az intradiegetikus nézőpontok leírását precízen elvégző narratori pozíció – a hagyományos játékfilmes konvenciók szerint a kamerához hasonlatosan – végig kívül marad a szereplőkön, tartja ironikus távolságát. Ami együtt jár azzal, hogy az eredeti traumát sem sikerül a szövegnek rekonstruálnia. A főszöveg utolsó lapján az anya (a harmadik változatban: Nona) bevallja ugyan, hogy ő segédkezett fia öngyilkosságában (a harmadik változatban: Hale; anyja helyett, hogy levágná a kötélről, súlyával még jobban lehúzza), mert a végzetes napon kivitte a kerekesszékek hűgát, aki végzetes balesetet szenvedett kettejük játékos száguldozása során, s akit kegyeletből az apa ölt meg és temetett el. De sem a történetek okára, sem pedig az ismétlődések miértjére nem ad választ a szöveg, mely így a folytatásos horrorfilmek logikáját imitálja – mint láthattuk – mind mikro-, mind makroszerkezetében.

Ekképp a „regény” „sikere” éppen abban rejlik, hogy nem regényes eszközökkel szimulálja egy másik médium narratív kliséit, s ugyan tüntet szövegszerűségével és reflexív mivoltával, ez a szövegszerűség alárendelődik a játékfilmes elbeszélésmód konvencióinak. A *Demon Theory* paratextusainak esetében sem intertextualitásról beszélhetünk, hiszen a hivatkozott „szövegek” vizuálisak, s a terminus alapjelentése szerinti „intermedialitás” sem éppen megfelelő kifejezés, hiszen nem egészen különböző médiumok közötti hivatkozásokról van szó, hanem egy filmes „szöveg” hivatkozik más filmes „szövegekre.” Ahogy a regénnyel foglalkozó kevés tanulmány egyike – mely talán nem meglepő módon maga is teljes egészében lábjegyzetként íródott – megjegyzi: a főszöveg és a lábjegyzetek szinte tökéletes illeszkedését és interakcióját csak az „indianra”, mint a horrorfilmek állandó, kísérteties alakjára tett utalások mozdítják ki a helyükből. Ezek az utalások nem az – általában halott és a koloniális múlttal kísértő – indiánokra utalnak, hanem arra, hogy hogyan képződik meg éppen a műfaj logikája szerint az amerikai őslakosok alakja a tömegkulturális termelés keretei között.³¹¹ Ahogyan Lalonde fogalmaz: a *Demon Theory* sorai között „komolyan, játékosan artikulálódnak jelek, konvenciók, műfajok. A lábjegyzetek kritikus módon kiemelkednek a sorok alól, hogy a rasszhoz és a rasszizmushoz kötődő jelek és szövegek anyagára mutassanak rá.”³¹² Azonban egyrészt végjegyzetéről van szó, ami az olvasás szempontjából egyáltalán nem mindegy, másrészt Lalonde azt ünnepli, hogy Jones, aki maga is „indian”, hogyan is

³¹⁰ Az eredetiben:

Con looks hard at her. “What do you know?” he asks, but Seri shrugs the question off. Looks tellingly to Nona.

“What do we really know about her?” she asks. “Other than that she’s mentally disturbed, video-literate?”

“That not the same thing?” Con quips... (JONES: *Demon Theory*, 352.)

³¹¹ Chris LALONDE, „Slippery When Wet: Music, Footnotes, and Film in Stephen Graham Jones’s *Demon Theory*”, *Studies in American Indian Literatures* 27.3 (Fall 2015): 34-51, 48-50.

³¹² LALONDE, „Slippery When Wet”, 49.

emlékezteti közönségét arra, hogy az amerikai őslakosok irodalmát nem témák vagy műfajok határozzák meg.³¹³ Olyan végkövetkeztetés ez, mely végképp ellentmond a szöveg logikájának, mely nem csupán, hogy nem határozza meg önmagát etnikai irodalomként, hiszen szemben az etnikai irodalmak reprezentációs logikájával nem számol be semmiféle etnikai tapasztalatról, de hangsúlyosan a posztmodern próza írásmódját imitálva lép ki az intézményesült irodalmi konvenciók rendszeréből – éppen annak a rivális médiumnak a logikáját követve, mely Wallace és mások szerint sikeresen sajátította ki a maga ideológiai céljaira a posztmodern próza beszédmódját. Ha tetszik, a *Demon Theory* ekképp értelmezhető a posztmodern próza fegyverletételeként az őt legyőző amerikai vizuális kultúra előtt. A démon-elmélet posztmodern mutatóványként még az elmélet démonát is életre kelti, s sikeresen dekonstruálja az irodalmi „siker” fogalmát a posztmodern próza bukásaként.

A REALISTA ELBESZÉLÉSMÓDOK SZKÜLLÁJA ÉS KHARÜBDISZA: EGGERS ÉS VOLLMANN

Ahogy azt Franzen prózája kapcsán láthattuk, a posztmodern nyomdokain haladó kortárs amerikai prózának a realista beszédmódokkal, így a mindentudó elbeszélő alkalmazásával kapcsolatban akadtak problémái: Franzen regényének elemzésekor arra igyekeztem rámutatni, hogy a rendszerregény központi allegóriája, a „mindentudás” regénybéli elképzelése, a narratív struktúra és a történelmi elbeszélés érvényére bejelentett igény milyen – etikai szempontból fontos – problémákat vet fel a szerző *Javításokat* követő műveiben, így a *Szabadság* és a *Tisztaság* esetében is. Franzen „visszatérése” a fősodor realizmus-konceptiójához, mely egyenlőségjelet tesz a mindentudó elbeszélő alkalmazása és a realizmus közé, nem egyedülálló a poszt-posztmodern próza esetében, s az alábbiakban két, egymástól gyökeresen eltérő írói gyakorlatot szeretnék – bár ha jelentőségükhöz mértén röviden is – tárgyalni. Dave Eggers és William T. Vollmann művei ugyanis nehezen megkerülhetők a kortárs poszt-posztmodern próza tárgyalásakor, igaz ennek a két szerző esetében eltérő okai vannak. Eggers jelentőségét talán nem is csak művei sikerével, hanem az irodalmi és politikai életben betöltött szerepével magyarázhatjuk, ám ez – mint látni fogjuk – nem teljesen független prózai műveinek minőségétől, magától a ténytől, hogy munkásságának különböző területei között folytonosságot tételezhetünk: az irodalmi szerző elkötelezettsége műveiben is megnyilvánul, melyek ekképp pedagógiai narratívákká válnak. Azt szeretném bemutatni két Eggers-elbeszélés esetében, hogy ez a „folytonosság” mégis milyen ellentmondásokat eredményez műveinek prózapoétikai vonatkozásában, s hogy ezek hogyan hatnak vissza a szerző elkötelezettségének megítélésére. Vollmann esetében a realizmusnak egy másik felfogásával találkozhatunk, melynek eredetét egyrészt nem a kortárs próza hagyományos forrásvidékén, a kreatív írás-tanszékek környékén kell keresnünk, hanem a szintén önálló felsőoktatási területként is megjelenő újságírás diskurzusában, mely Magyarországon kevésbé ismert módon járult hozzá a kortárs amerikai próza alakulástörténetéhez Tom Wolfe-tól Joan Didionon át Hunter S. Thompsonig és tovább. Vollmann, aki maga is dolgozott – egyebek mellett – újságíróként és haditudósítóként, már csak azért is figyelmet érdemel, mert Eggershez hasonlóan ő is morális tétként tekint saját, egymással szoros kapcsolatban álló újság- és prózaírói munkásságára. Ám a „realizmus” egy egészen másféle elképzelését tudhatja magáénak, mint Eggers vagy éppen Franzen, s írásmódja inkább hasonlatos Wallace-éhoz, annak ellenére, hogy az ő leírásai nem az egyénbe befelé, hanem kifelé: a világra és a másokra irányulnak. S ahogyan Eggersnél (és helyenként Franzennél), a „világ” elképzelése Vollmannnál nem korlátozódik az Egyesült Államokra,

³¹³ LALONDE, „Slippery When Wet”, 50.

hanem – újságíróként – kitekintéssel bír a globális politikai színtérre és képes ezen belül látni és láttatni az egyes aktorok: államok, intézmények, egyének cselekedeteit.

Eggers nem véletlenül tartják az egyik legbefolyásosabb amerikai irodalmárnak napjainkban, tevékenysége eléggé szerteágazó és kezdeményezéseinek hatása – legyen szó ösztöndíjprogramokról, lap- vagy kiadóalapításról, szerkesztői munkáról – tagadhatatlanul jelentős. Eggers irodalmi portfóliójában a fikciós próza a 2000-es évek eleje óta szerepel, s azóta olyan sikereket tudhat magának, mint amilyen a 2006-os *Az elveszett fiú – Valentino Achak Deng regényes életrajza* és a 2013-ban megjelent, és 2017-ben megfilmesített *A Kör*.³¹⁴ Ezt a két szöveget már csak azért is érdemes kiemelni az eggersi életműből, mert látszólag igen eltérő törekvéseket valósítanak meg, s kijelölik a szerző fikciós prózájának végpontjait. *Az elveszett fiú* tétje a kulturális fordítás affektív dimenzióinak (és azok határainak) feltérképezése: a regény címszereplője és élettörténetének narrátora között fennálló különbség, s a kettő között vacilláló harmadik, kritikai hang jelenléte, mely nem csupán megkérdőjelezi a fikciós és nem-fikciós próza éles határát és mindazonáltal hozzájárul kettejük kultúrákon átívelő párbeszédéhez, de kétségbe is vonja a történet keretét szolgáló humanitárius diskurzust. Azt a diskurzust, melynek nézőpontja teljes átláthatóságot és megismerhetőséget feltételez, s amely – az emberi jogok egyetemességének feltételezése révén – olyan konfliktusokba kíván beavatkozni egyéni és helyi szinten, melyekről tudása meglehetősen korlátozott, s ahol az univerzálisnak tételezett, liberális gyökerű kategóriák sok esetben csődöt mondanak.³¹⁵ *Az elveszett fiú* című Eggers-szöveget dicsérő kritikák és tanulmányok mindeközben ritkán felejtik el megemlíteni, hogy a regény mindeközben éppen az emberi jogok egyetemességében hívó kozmopolita közönséget célozza meg.³¹⁶ Eggers „hasbeszélő” narratívája – mely a legkülönbözőbb műfajú és fikciós státusú szövegeket helyezi egymás mellé az egyes szám első személyű elbeszélői hang által kijelölt keretben – átírja, vagy legalábbis újratárgyalja az önéletrajzi paktumot, rámutatva annak kimondottan nyugati vonásaira, méghozzá azáltal, hogy megkérdőjelezi az Amerikai Egyesült Államok jóindulatát és befogadókészségét, s ezáltal szerepét abban, hogy az emberi jogok egyetemességét mindenki számára fenntartsa és garantálja. A regény ezt az univerzálisnak tételezett emberi jogok és a szudáni „elveszett fiúk” története közötti kiáltó ellentét ábrázolása révén mutatja be.

Az Eggers fikciós életművének másik végpontján álló, szintén „pedagógia” narratíva, *A Kör* megcélzott olvasóközönsége társadalmi beágyazottságát tekintve megegyezik a korábbi regényével, csupán életkorában tér el *Az elveszett fiú*étól: hamisítatlan „fiatal felnőtteknek szánt” irodalmat [YA fiction] olvashatunk. *A kör* – szemben a technológiával barátságosabb viszonyt ápoló, azokat formailag is befogadó regényekkel szemben³¹⁷ – már az információ és a technológia kultuszával szakító, azokat idegennek tételező realista-allegorikus, mondhatni: franzeni hagyományból íródott. Eggers korábbi regényeihez hasonlóan *A kör* is értelmezhető politikai szempontból, az IT világra vonatkozó egzisztencialista kérdésfeltevésként, de immár a globalizálódott, kapitalista, hangsúlyosan nyugati és amerikai nézőpontból: vajon a publikus és magánszféra határainak elmosódásával tartható-e az egyén szabadságába és cselekvőképességébe vetett hit? A regény címe is egy információtechnológiai nagyvállalatra

³¹⁴ Dave EGGERS, *What is the What: The Autobiography of Valentino Achak Deng*, (San Francisco: McSweeney's, 2006), magyarul: *Az elveszett fiú – Valentino Achak Deng regényes életrajza*, fordította: Komáromy Rudolf, (Budapest: Park, 2008); Dave EGGERS, *The Circle*, (New York: Knopf, 2013), magyarul: *A Kör*, fordította: Nemes Anna, (Budapest: Európa, 2016); James PONSOLDT (dir.), *A Kör*, (1978 Films, Imagination Abu Dhabi FZ, Likely Story, 2017).

³¹⁵ Sean BEX, „Particularizing the Universal: Dave Eggers Writes Human Rights”, *Journal of Human Rights* 15 (2016): 79-97, 80, 94-95. n. 3.

³¹⁶ Madhu KRISNAN, „Affect, empathy, and engagement: Reading African conflict in the global literary marketplace”, *The Journal of Commonwealth Literature* 52.2 (2017): 212-230, 225.

³¹⁷ Ilyenek például a hamarosan tárgyalásra kerülő Douglas Coupland regényei. Lásd: Douglas COUPLAND, *Microserfs*, (New York: HarperCollins, 1995); Douglas COUPLAND, *Jpod*, (Random House of Canada, 2006).

utal, mely mintha egyesítené magában a Microsoftot, a Google-t és a Facebookot.³¹⁸ A kezdetben a regény fókuszpontjául, később főszereplőjeként megjelenő Mae Holland révén nyer az olvasó bepillantást ennek a netes monopóliumnak a működésébe: ügyes írói fogással a frissen szerződött lány tanulási folyamata egyben az olvasó bevezetése a Kör világába, mely egyre inkább orwelli színben tűnik fel, mint arra a magyarul elég sután hangzó jelmondatok is utalnak: „A titok hazugság”; „A megosztás törődés”; „A félrevonulás lopás”. Mae a maga tapasztalatlanságával, bizonytalanságával, szorongásaival, frusztrációjával, fiatal felnőttként éppen csak formálódó privátszférájának sérülékenységével a megcélzott olvasóközönség belépési és lehetséges azonosulási pontja a pszichológiai realizmus kliséit felvonultató regénynek. Ha mégis van hozadéka Mae szerepeltetésének, az az, hogy rajta keresztül nem csak a megfigyelés tárgyává tett világ szabadsága a tét, hanem az önmagától elidegenedett egyéné. Apró, de fontos momentum ugyanis, hogy Mae nevében a reflexív névmás, a *me* két betűje közé beékelődik az ABC első betűje, mégpedig a *ValóÉn* [TruYou]³¹⁹ nevezetű applikáció uralta netes világban, melynek regénybéli változata mintha egyenesen a Lasch-féle „nárcizmus kultúrájának” utópisztikus beteljesülése lenne, benne Mae-vel, a poszthumán személyiség allegorikus megtestesülésével. Eggers regénye nem csupán ennek a kultúrának a visszacsatolásokon alapuló lélektanába enged bepillantás, de azt is megmutatja, hogyan szolgál mindennek keretfeltételül a technológia, a *laissez-faire* kapitalizmus elképzelése és a vizuális kommunikációra építő politika összefonódása, s alakul ki egy olyan felület, mely mindeközben a teljes átláthatóság és (politikai) korrektség magabiztos illúzióját kelti.

A kör azonban mégsem olvasható *egyszerűen és egyszerű* tézisregényként, hiszen azt az „egzisztencialista elköteleződést” tükrözi, melyet Alland Den Dulk nemrégiben megjelent monográfiája³²⁰ Wallace és Foer, valamint éppen Eggers szövegeinek sajátosságaként jelöl meg. Vagyis azt, hogy az egzisztencialista értelemben vett választás nem csupán egyéni döntés, hanem egy közösség melletti elköteleződés kérdése, melynek a fikciós próza esetében nyelvi következményei is vannak. Ennek Eggers regénye esetében is akadnak megnyilvánulásai, amik a magyar változattal való összevetés során látszanak csak igazán. Ugyan a magyar szövegben is maradhatna a TruYou vagy épp a Circle (mint a Facebook vagy a YouTube), ahogyan marad a „zing” (a regénybéli „lájk”, magyarul: „megpendíteni”), a fordító mégis úgy dönt: magyarítja ezeket a kifejezéseket, melyeknek az eredetiben allegorikus szerepük van. Mint a cég neve és logója által is kifejezett törekvés esetében, hogy a kör „beteljesedjen,” vagy „bezáruljon.” A magyar fordító sokat bajlódik e problémával,³²¹ de nem nagyon tud mit kezdeni a nyelvhasználati különbségekkel, s helyenként kizökkenti az olvasót abból a magától értetődő (ám hamis) logikából, hogy ezek a(z angol) kifejezések – mint jól működő termék- és márkanevek – magukért beszélnek. Így hát a fordításban szinte törvényszerűen oda az eredeti szándéka, hogy megmutassa, az információtechnológia nyelve hogyan uralja az általa teremtett világot, s benne a felhasználók szubjektumát.³²² Vagyis a pszichológiai realizmus keretein belül alkalmazott nyelvi reflexió, mely rámutat a nyelvi konstrukciók lehetséges politikai, ideológia

³¹⁸ A szöveg utal is arra, hogy a Kör felvásárolta a Facebookot és annak teljes adatbázisát a felhasználók személyes adataival egyetemben. EGGERS, *A kör*, 100-101.

³¹⁹ EGGERS, *A kör*, 24-25.

³²⁰ Alland DEN DULK, *Existentialist Engagement in Wallace, Eggers and Foer: A Philosophical Analysis of Contemporary American Literature*, (London: Bloomsbury, 2015).

³²¹ Lásd például: EGGERS, *A kör*, 223.

³²² Ebből a szempontból jelentős különbség van az inkább orwelli befejezést bemutató regény és az átláthatóságot radikálisan kiterjesztő, és ezáltal narratív zárlatot felmutató film között. A regény végén ugyanis Mae betagozódik a megfigyelés rendszerébe, és megszakítja kapcsolatát a rendszer áldozataival, míg a filmben betagozódása színlelt, s a nyilvánosságot kihasználva rámutat: az átlátszóság egyáltalán nem homogén, s az alapító tagok egyikének segítségével leleplezi a Kör összeesküvését. Lásd: PONSOLDT (rend.), *A Kör*.

célzatosságára, nyelvjáték abban az értelemben, ahogy a kifejezést a kései Wittgenstein használja, nem pedig a posztmodernnel kapcsolatba hozott nyelvi játék.³²³

Eggers esetében a történet szinte minden esetben lineáris, a pszichológiai realizmus pedig az egyénített alak történetén keresztül rajzolja ki a pedagógia narratívához szükséges központi allegóriát: ahogyan *Az elveszett fiúk* esetében az eredeti címben szereplő „What” jelentésének kikristályosodása, úgy *A Kör* esetében a megfigyelés hatalmi körének bezárulása adja a hatalom allegóriáját.³²⁴ Így Eggers ahhoz a tizenkilencedik századi, amerikai történeti románchoz tér vissza, melynek központi trópusa éppen az allegória, s melynek talán legismertebb példája Hawthorne *A skarlát betűje*.³²⁵ Vollman munkássága azért is lehet érdekes, mert egyrészt szakít ennek az elbeszélési paradigmának a linearitásával és az allegória központi trópusával, s Wallace-hoz hasonlóan egyfajta „sűrű leírásra” törekszik, mely Wallace-szal ellentétben nem az én belsejébe irányul, hanem a másikat célozza. Vollmannnak ez a törekvése már egészen korán megmutatkozik, s kalandos élettörténetének újságírói teljesítményét éppúgy jellemzi, mint fikciós és nem-fikciós prózáját. Vollmann már egy 1990-es, szenvedélyes manifesztóban is arról ír, hogy az „írás” feladata a „Másik megismerése”, s ebben az „érzelmek”, az „Én” és a „Másik” egyenrangúságának, az emberi problémák ábrázolásának fontosságát, a megoldási lehetőségek keresését, az írás témájának kimerítő ismeretét, az igazság létezésébe vetett hitet, és a mások javára történő cselekvés fontosságát emeli ki.³²⁶ Ez a szenvedély vezérli Vollmann-nak a délszláv háborúról szóló tudósításait, melyek nem hajlandók a pártosság jegyében, egy már eleve létező narratíva mentén beszámolni az eseményekről.³²⁷ Ahogyan zurnalisztikai műveinek egyik kommentátora fogalmaz: „Vollmann – aki a történet egyik rejtélyes elemeként, semmint egyszerű krónikásaként jelenik meg – fáradhatatlanul a pszichológiai, hangulati, és más, nehezen megragadható elemekre összpontosít, melyek együttesen adják ki azt, amit ő ’az egymáshoz kapcsolódó motívumok szerkezetének’ nevez.”³²⁸ Bár Vollman fikciós nyelve összetettebb, kísérleti jellegűbb a helyenként banális és lakonikus megállapításokat tartalmazó zurnalisztika nyelvhasználatánál, melyet a tények és az igazságok kinyilatkoztatások hiánya jellemez, ám az, amit „kapcsolódó motívumok szerkezetének” nevez, fontos belátásokkal szolgálhat fikciós művei értelmezésekor. Különösen így van ez a *Europe Central* esetében, melynek fikcionalitását Vollmann éppen a tények ismeretének bizonygatásával kívánja alátámasztani, egyenlő távolságot kívánva ezzel tartani mind a nem-fikciós műfajoktól, mind pedig a kortárs „posztmodern” kultúra tényekkel saját kénye-kedve szerint bántó gyakorlatától.³²⁹ Vagyis Vollmann fikciós prózája igyekszik „mindentől ugyanannyira” elhelyezkedni: a szerző

³²³ Den Dulk tesz különbséget a wittgensteini nyelvjáték és a derridai nyelvi játék között, hogy az előbbi közösségi kötődését hangsúlyozva érveljen az „új őszinteség” vagy másképpen „poszt-posztmodern” szerzők közösség iránti, egzisztenciális elkötelezettsége mellett. Erről lásd: DEN DULK: *Existentialist Engagement*, 132-160.

³²⁴ *Az elveszett fiú* eredeti címében szereplő „What” áll a regény allegorikusságának és példázatosságának középpontjában, hiszen a dinka mítoszbéli „What” jelentése a regény során folyamatosan megkérdőjeleződik és változik, hogy végül a politikai cselekvőképesség [agency] jelölőjeként rögzüljön. Erről lásd: „So What is the 'What' in *What is the What*?” *This Hungry Owl* March 21, 2011.

³²⁵ Erről lásd: Sacvan BERCOVICH, „The A-Politics of Ambiguity in *The Scarlet Letter*”, *New Literary History* 19 (1988): 629-654.

³²⁶ William T. VOLLMANN, „American Writing Today: A Diagnosis of the Disease”, *Conjunctions* 15 (1990): 355-358, 358. A szöveg által megfogalmazott imperatívuszok többsége kitüntetett fontossággal bír a poszt-posztmodern szerzők többsége számára is.

³²⁷ Ezt helyezi William Roberts és Fiona Giles az Eason-Webb skála „etnográfiai realizmus” és a „kulturális fenomenológia” pólusai közé eső szakaszán a legközelebb a „kulturális fenomenológiához”, melyen túl ott kísért a „szubjektív újságírás” romanticizmusának veszélye. Lásd: William ROBERTS, Fiona GILES, „Mapping Nonfiction Narrative: A New Theoretical Approach to Analyzing Literary Journalism”, *Literary Journalism Studies* 6.2 (Fall 2014): 100-117.

³²⁸ Matthew THOMPSON, „Outrider: William T. Vollmann, Tony Tanner, and the Private Extremes of Anti Journalism”, *Literary Journalism Studies* 3.1 (Spring 2011): 74-95, 79.

³²⁹ THOMPSON, „Outrider”, 89.

gondosan szétválasztja saját életművén belül a nem-fikciós írásait, mint amilyen az erőszak történetét dokumentáló és morális következményeit firtató esszékből és esettanulmányokból álló, monstruózus méretű *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts On Violence, Freedom and Urgent Means*, az újságírói tevékenységét és a fikciós prózáját, így a *Europe Central*t, mégpedig annak módja szerint, hogyan közelítenek a szövegekben megfogalmazott igazság kérdéséhez.³³⁰

Ennél az életművön belüli, „műfaji” jellegű távolságtartásnál is fontosabb azonban annak módja, ahogyan Vollmann fikciós prózája távolságot tart a posztmodern kultúra beszédmódjától és más, kortárs realista törekvésektől a kortárs irodalomban. A *Europe Central* írásmódja adja meg a mikéntre a választ, mert ahogyan a nem-fikciós prózájában Vollmann elsősorban a szerző megélt élettörténete, ennek a tapasztalnak a narratív leképezése, illetve írott elbeszélő szövegbe való megszerkesztése közötti feszültséget dramatizálja – mely a Lejeune-i autobiográfiai szerződés értelmében – ragaszkodik a megélt élettörténet igazságához,³³¹ addig a *Europe Central* – melynek egyik központi alakja Sosztakovics – „azt hangsúlyozza, hogy mit érzett Sosztakovics, nem pedig azt, hogy mit tett. [Ezek az epizódok] pszichológiai történetet, nem pedig parabolát adnak ki.”³³² Vagyis Vollmann történeteiben a pszichológiai narratíva nem a didaktikus célokat szolgáló allegóriának alárendelve jelenik meg, mint Eggersnél vagy éppen Franzennél, hanem – és ez fontos különbség nem-fikciós és fikciós szövegei között – hogy a tényeken túl mutasson fel valami olyan „igazságot”, melyhez egy olyan történeti téma esetében, mint a második világháború vagy az azt megelőző európai történelmi események nincs, vagy nem lehet hozzáférésünk. Azonban Christiensen értelmezésével ellentétben nem csupán afféle történelmi jóvátételről van szó, arról, hogy „a politikai megfontolásokból intim érzelmek nélküli, embertelen zeneszerzővé vált Sosztakovicsot” Vollman „kerek karakterként” teremti újjá, akinek „akár volt, akár nem nagy szenvedély az életében, rászolgált, hogy legyen neki.”³³³ Inkább arról van szó, hogy a regény azt a folyamatot követi nyomon, ahogy a privát (szerelmi) szenvedély és a politikai cselekvés lehetőségeinek egy lehetséges kapcsolódási pontját feltárul, és nem csak Sosztakovics történetében, hanem a többi szereplőében is, hangsúlyozva azok fiktív mivoltát. Ezek a fiktív történetek aztán azt a célt szolgálják a *Europe Central* lapjain, hogy elbizonytalanítsák a történeti emlékképződés és a történetírás által alkalmazott narratív sémák révén előállt magabiztos történeti tudást, mely maga is fikciós eljárások eredménye. Ezt a Vollman által alkalmazott fikciós eljárást mutatja be a sztálingrádi ütközettel kapcsolatban Florian Schwieger, aki amellet érvel, hogy Vollmann regénye nem csupán a történeti cselekvőképeség etikai alapjait vizsgálja, de szövege „dekonstruálja a történeti megalkuvás és a történetírói apologetika szolgálatába állított történeti determinizmus fogalmát,”³³⁴ s ezzel számos, Sztálingrád köré felépült mítosz lebontására tesz kísérletet. Vagyis a realista elbeszélésmód nemhogy nem enged utat a kulturális mítoszképződésnek és a didaktikus célt szolgáló allegória megképződésének, hanem a regény – címének megfelelően – azt a hálózatot kívánja bemutatni, ami át- meg átszövi és meghatározza a korabeli egyéni politikai

³³⁰ William T. VOLLMAN, *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts On Violence, Freedom and Urgent Means*, (San Francisco: McSweeney's, 2003); William T. VOLLMAN, *Europe Central*, (New York: Viking, 2005). Thompson egyenes „értelmiségi nomádnak” nevezi Vollmann, aki nem tud egyetlen területen megmaradni, s folytonosan kérdőre vonja nem csak azokat a műfajokat és diskurzusokat, melyek keretei között dolgozik, de saját magát is. THOMPSON, „Outrider”, 92.

³³¹ Toon STAES, „The Fictionality Debate and the Complex Texts of Richard Powers and William T. Vollmann”, *Neophilologus* 98.2 (April 2014): 177-192, 190.

³³² Peter G. CHRISTIENSEN, „Shostakovich in Love: William T. Vollman's *Europe Central*”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 40.1 (Spring 2007): 97-108, 99.

³³³ CHRISTIENSEN, „Shostakovich in Love”, 107.

³³⁴ Florian SCHWIEGER, „'Loyalty gleaming, guns screaming': William T. Vollmann's *Europe Central* and the Memory of Stalingrad”, *War, Literature & The Arts: An International Journal of the Humanities* 23.1 (2011): 228-251, 230.

döntéshozatalok közegét. Vollmann ezen írói törekvése így mind Wallace, mind az egymással eltérő politikai meggyőződésük ellenére is számos hasonlóságot mutató Eggers és Franzen írásmódjával szembeállítható: amit Wallace az énen belül keres, azt Vollmann azon kívül, a Másikban igyekszik megtalálni; a pszichológiai realizmus eszköztárát egyként didaktikus célok érdekében használó Eggersszel és Franzennel szemben pedig éppen a didaxis lebontására tesz kísérletet. Így szemben a fentebb futólag megidézett „fikcionalitás”-vita képviselőivel szemben, akik azt próbálják egymás közt eldönteni, hogy a fikcionalitás vajon a narratív mikro- vagy makroszerkezet, narratív pragmatika vagy szemantika, esetleg a kontextus vagy az olvasásmód függvénye-e,³³⁵ Vollmann esetéből okulva azt mondhatjuk, hogy van, amikor mindegyiké – együttesen.

A POSZT-POSZTMODERN TÖRTÉNETMONDÁS KONVERGENCIÁJA: DOUGLAS COUPLAND „A” GENERÁCIÓ CÍMŰ REGÉNYE

Douglas Coupland kanadai-amerikai szerző, aki nem az etnikai próza felől (Roth és Foer, esetleg Jones), nem a különböző közéleti diskurzusok irányából (Eggers és Vollmann), és nem is feltétlenül posztmodern munkássága nyomán (Pynchon és DeLillo, ismét csak: Jones) kapcsolódik a kortárs, „poszt-posztmodern” próza vonulatához, hanem a minimalizmus irányából (mint McCarthy, illetve Bret Easton Ellis és Chuck Palahniuk). Hiszen legismertebb, egy generáció kulturális tapasztalatának megfogalmazásának igényével fellépő regénye, az *X generáció*³³⁶ egy nemzedék kultikus olvasmánya lett, s nem csupán maga a megnevezés vált bevett terminussá a köznyelvben éppúgy, mint a szociológiában, de a nyelvújító szöveg más kifejezései is közismertté váltak. A szöveg – amellet, hogy rámutatott a generációs tapasztalatok nyelviileg is elkülönülődő meglétére – egy posztmodern Dekameron-kerettörténetben cselekményesítette is a generációs tapasztalat megfogalmazásának nehézségeit, s a paratextusok – kulturális jelenségeket leíró, szótári elemeket imitáló meghatározások, képregény-kockák, stb. – segítségével afféle kultikus zsebkönyvet hozott létre, melynek gyűrött, agyonolvasott példányai joggal kerültek az ifjúsági szállások közösségi tereibe, a *Zabhegyező/Rozsban a fogó* mellé vagy éppen helyett. A posztmodern és a minimalizmus határvidékén elhelyezkedő szöveg³³⁷ ekképp sikeresen homályosította el az életmű többi darabját, így az itt tárgyalt „A” generáció³³⁸ című szöveget is, melynek érdekessége, hogy majd’ két évtized távlatából tér vissza a szerző első regényének témájához, a generációs tapasztalat kérdéséhez, méghozzá úgy, hogy az előző regényre a szövegben pusztán egyetlen közvetlen utalás található: a „McJob” (az *X generáció* magyar fordításában: „McMeló”) kifejezés használata.

Az újabb generációs regény tekinthető az előző generációs narratíva újraírásának is, ami nem példa nélküli Coupland karrierjében, aki például saját regényét, a *Jpodot* is a korábbi

³³⁵ Lásd korábban: TOES, „The fictionality debate.”

³³⁶ Douglas COUPLAND, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, (New York: St. Martin’s Press, 1991), magyarul: Douglas COUPLAND, *X generáció*, fordította: M. NAGY Miklós, (Budapest: Európa, 2007.)

³³⁷ Coupland monográfiája, az életművet a *Jpod* című, tizedik regényig feldolgozó Andrew Tate Mark Forshaw-val egyetértve azt állítja, hogy félreértés lenne Couplandet posztmodern szerzőként pozícionálni pusztán azért, mert posztmodern témákról ír, s az életműben is inkább figyelhető meg egyfajta kísérlet a posztmodern állapot egyént érintő káros hatásainak feloldására. Ezek alapján úgy tűnik, Coupland – kinek szerzői identitása maga is nehezen behatárolható – talán már írói karrierjének kezdetétől „poszt-posztmodern” szerzőnek tekinthető. A kérdéstről lásd: Andrew TATE, *Douglas Coupland*, (Manchester & New York: University Press, 2007), 163, 1-3. Tate monográfiája érdekes módon a kortárs amerikai és kanadai szerzőket tárgyaló sorozat darabjaként jelent meg, s Coupland esetében a sorozat címében szereplő és kitétel különös jelentőséggel bír.

³³⁸ Douglas COUPLAND, *Generation A*, (Random House Canada, 2009), magyarul: Douglas COUPLAND: „A” generáció, fordította: PÉK Zoltán, (Budapest: Európa, 2012).

Microserfs „google-korszakra” adaptált változatának tekinti. A regény mottója is ezt a szerzői szándékot támasztja alá. A Vonneguttól kölcsönzött idézet szerint:

És most új nevet is akartok a nemzedéeteknek, ti ifjú balfácánok? Nem hiszem. Ti inkább állást akartok, mi? A média hatalmas szívességet tesz mindnyájunknak, amikor „X” generációnak nevez benneteket, nem igaz? Két kattintásra az ábécé legvégétől. Ezennel elkereszteltek benneteket „A” generációnak, éppen annyira egy döbbenetes diadal- és kudarc sorozat kezdetének, mint réges-rég Ádám és Éva.³³⁹

Vagyis az „A” nem az „X”-re következő „új” generáció, hanem az „X” új neve, mely egyben új kezdetet is jelöl: az ABC utolsó két betűjét kihagyva rögvest az elejére ugrunk az „A” generációban. A szöveg elődjéhez hasonlóan ismét csak több elbeszélőt szerepeltet a kerettörténetben, akik a regény második részében saját, fiktív történeteik szerzőivé is előlépnek majd. Így az új „A” generáció hasonló narratív szerkezetben jelenik meg, mint korábban „X”-ként, ám néhány jelentős különbséggel. Az egyik, hogy nem lokális, az Egyesült Államok területén játszódó kerettörténetben jelennek meg az elbeszélők: a kontextus immár globális. Ráadásul az elbeszélők nem mindegyike amerikai, még ha a szerzőnek nem is mindig sikerül teljesen egyéníteni őket (talán éppen a közös nyelv, az angol homogenizáló ereje miatt). A harmadik, és talán legfontosabb különbség, hogy a történet és a saját elbeszélések nem eltávolítják egymástól az elbeszélőket, hanem (látszólagos) különbségeik ellenére a kerettörténet és saját elbeszéléseik egymáshoz közelítik az „A”-kat. A két regény közötti legjelentősebb különbség, az „A” generáció kvázi-polifonikus és mozaikos szerkesztése (a szereplő-narrátorok viszonylagos nyelvi homogenitásuk ellenére is egyenrangúak, nincs központi narrátor, mint az *X generáció* esetében ezt a szerepet betöltő Andy, történeteik nem felülírják, hanem kiegészítik egymást) arról tanúskodik, hogy Coupland a forma révén is igyekszik annak a törekvésnek a kifejezésére, melyet a regény tartalmi vonatkozásaiban is megtalálni. Ezek között fontos helyet foglal el az ökológiai tudatosság: a történet a méhek kihalása utáni időszakban játszódik, a szereplők évekkel később a méhek eltűnése után válnak méhcsípés áldozatává. Ez a könyv kerettörténete szempontjából fontos személyes esemény a legtöbb szereplő esetében vagy egy másik történéshez kapcsolódik, és/vagy mediatizálódik. Zack éppen video-telefonál a világ másik végén lévő alkalmi szexpartnerével ultramodern traktorában, amivel épp egy műholdak által is látható, hatalmas hímtag képét szántja a fertőzött és kiirtásra ítélt kukoricamezőbe. Samantha éppen szülei telefonban bejelentett hitetlenségét emésztgeti, miközben Föld-szendvicset³⁴⁰ készít a bolygó éppen átellenes pontján tartózkodó társa segítségével. Julien épp a *World of Warcraft* világából való kitiltása és avatárjának törlése miatt kesereg. A Tourette-szindrómás Diana aktuális szerelmével, egy lelkipásztorral szakít, aki nem hajlandó segíteni neki egy állat bántalmazásának megakadályozásában. Harj pedig éppen a *The New York Times* újságírójának kérdéseire válaszolgat a telefonban a különböző terekben készített (mellesleg hamis) „csend” mp3-felvételeit áruló weboldaláról.

A kezdetben esetlegesnek tűnő szereplő- és narrátorválasztás mögött természetesen regényírói célzatosság húzódik meg: Zack, Samantha, Julien, Diana és Harj nem pusztán a hirtelen felbukkanó méhek találomra fellelt áldozatai, hanem – az eseteket kivizsgáló tudós, az „A” generációt életképtelennek ítéző Serge és a mögötte álló gyógyszergyártó vállalat sejtése szerint is – valóban „kiválasztottak”: a fikció szerint agyuk annak a vegyi anyagnak az

³³⁹ COUPLAND: „A” generáció, o.n. Az eredetiben: „Now you young twerps want a new name for your generation? Probably not, you just want jobs, right? Well, the media do us all such tremendous favors when they call you Generation X, right? Two clicks from the very end of the alphabet. I hereby declare you Generation A, as much at the beginning of a series of astonishing triumphs and failures as Adam and Eve were so long ago.”

³⁴⁰ Egy 2006-os internetes kihívás nyomán: a Föld átellenes pontjain lévő pár tagjai egy szelet kenyeret helyeztek a földre, lefényképezték, majd elküldték a páros fotókat a kihívást meghirdető blognak.

előállításához szükséges fehérjét termeli, melyet a jövő miatt aggódó tömegek fogyasztanak gyógyszerként. A regénybéli, ironikusan Solonnak keresztelt drog használóját elfordítja a közösségtől, megszünteti saját és az emberiség jövője felett érzett aggodalmát.³⁴¹ A társaságot elrabló – és velük kapcsolatban fondorlatos terveket szövögető Serge – éppen a fokozott fehérje-termelésre igyekszik rávenni a társaság agyát, mikor fikciós történeteket mesélt velük. A regény így kapcsolja össze a fehérje- vagy fikciótermelést az elmagányosodással: a fikció „fogyasztói” elszigetelődnek egymástól, s a fikciós történetek fogyasztása a szorongások oldásának egy lehetséges formája. Éppen ezért nem véletlen, hogy maga a szöveg is számtalan „olvasáselméleti” és az alkotás folyamatára vonatkozó, ám a diegézisbe illeszkedő passzussal tűzdeli meg az egyébként önreflexív passzusoktól mentes és formailag meglehetősen konzervatív szöveget. A történetek elmondásának szervesülése az elbeszélésbe aztán allegorikus ívet rajzol ki: nem csupán arról van szó, hogy az egyes szereplők saját problémáik újragondolására teremtenek lehetőséget saját, fiktív, ám élethelyzetükkel és élettörténetükkel számtalan párhuzamot mutató elbeszéléseikben, hanem történeteik együttese egyben segít leleplezni Serge gyilkos szándékát és hozzájárul a Solon függőségét leküzdő szer előállításához. Vagyis a kulturális ingerek megvonása által kondicionált, önreflexív, mindazonáltal közösségi érdeklődésre számot tartó történetek összegződése potenciálisan társadalmi hatóerővel bír az „A” generáció fikciója szerint. Mindez azt mutatja, hogy az „A” generáció valóban újrakezdési lehetőséget igyekszik teremteni az „X”-ek számára, hiszen Coupland első regényében a történetek elmesélése nem összehozta, hanem szétválasztotta a közönség tagjait, s a regény végén a magányosan átélt epifánia mellett maradt számukra az Egyesült Államok elhagyásának (és kultúrájától való megszabadulásnak) a lehetősége – az USA gazdasági fölényének és koloniális hatalmának kihasználása révén. Az „A”-k esetében a mozgás pontosan fordított: a globalizációs kommunikációs hálózat segítségével egymásról tudomást szerző szereplők egymásra találhatnak, s átmeneti kivonulásuk a társadalomból (Kanada egyik szigetére) „terapeutikus” hatású, s lehetővé teszi számukra a visszatérést oda, ahonnan jöttek.

Coupland allegorikus törekvései egyértelműnek tűnnek az „A” generációban, s talán nemcsak rá és szereplőire vonatkozhat a történetmesélés megújult funkciójába vetett hit megerősödése, hanem a poszt-poszmodern legtöbb szerzőjét is jellemzi. Ha nem is olyan optimisták egytől egyig, mint Coupland „A”-i, s ha – mint azt remélem, sikerült bizonyítani – a hangjuk, az írásmódjuk, mind pedig törekvéseik és irányultságuk jelentősen el is térnek egymástól, talán nem túlzás azt állítani, hogy szövegeiket áthatja az a jövő iránt érzett felelősségérzet, melynek – csakúgy mint az „A” generáció fiktív szereplői – ők is történeteikben igyekeznek hangot adni. Ki-ki, ahogyan telik tőle. Legalábbis e szerint az irodalomtörténeti és –kritikai fikció szerint.

³⁴¹ A Solon hasonlatos DeLillo *Fehér zaj*ának Dylaréhez, mely a halálfélelmet és a szorongást csökkentő gyógyszer. Lásd: Don DELILLO, *Fehér Zaj*, fordította: BART István, (Budapest: Jelenkor, 2018). Az elnevezés már csak azért is ironikus vagy éppen cinikus, mert egy nagyvállalat arról az államférfiről nevezi el a termékét, aki kimondottan aggódott a közügyek állapota miatt, s a politikai, gazdasági és morális hanyatlás ellen hadakozott, művészeti tevékenysége pedig az öröm forrása – és a politikai propaganda eszköze – volt számára.

BIBLIOGRÁFIA

- ABEL, Marco. „Don DeLillo’s ‘In the Ruins of the Future’: Literature, Images, and the Rhetoric of Seeing 9/11.” *PMLA* 18.5 (October 2003): 1236-1250.
- ABELL, Stephen. „The Humbling by Philip Roth.” *The Telegraph* 23rd October 2009. [web]
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. [1983] New York & London: Verso, 2006.
- ANDERSON, Paul Thomas (dir.). *Beépített hiba*. Warner Bros., 2014.
- BARTH, John. „The Literature of Exhaustion.” [1967] *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London, The John Hopkins UP, 1984, 62-76. Magyarul: „A kimerített irodalom (részlet).” *Helikon* 33.1-3 (1987): 137-143.
- BAYER, Gerd. „After Post-Memory: Holocaust Cinema and the Third Generation.” *Schofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28.4 (2010): 116-132.
- BEHLMAN, Lee. „The Escapist: Fantasy, Folklore, and the Pleasures of the Comic Book in Recent Jewish American Holocaust Fiction.” *Schofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 22.3 (2004): 56-71.
- BENEA, Diana. „Post-Postmodernist Sensibility in Thomas Pynchon’s *Bleeding Edge*.” *B.A.S.* 21 (2015), 143-151.
- BERCOVICH, Sacvan. “The A-Politics of Ambiguity in *The Scarlet Letter*.” *New Literary History* 19 (1988): 629-654.
- BERGER, Alan L. „Unclaimed Experience: Trauma and Identity in Third Generation Writing about the Holocaust.” *Schofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28.3 (2010): 149-158.
- BERSANI, Leo. „Pynchon, Paranoia, and Literature.” *Representations* 25 (1989): 99-118.
- BEX, Sean. „Particularizing the Universal: Dave Eggers Writes Human Rights.” *Journal of Human Rights* 15 (2016): 79-97.
- BLAIR, Elaine. “The Prisoner of Sex: Franzen and the Women. Rev. of *Purity*, by Jonathan Franzen.” *Harper’s Magazine* (September 2015): 84-88.
- BLOOM, Harold. „Introduction.” In Harold BLOOM (ed.): *Cormac McCarthy. Bloom’s Modern Critical Views*. New York, Infobase, 2010, 1-8.
- BOLGER, Robert K. & Scott KORB (eds.). *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: London, New Delhi, Sydney, Bloomsbury, 2014.
- BOXALL, Peter. *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*. London & New York: Routledge, 2006.
- BROCKES, Emma. „Jonathan Franzen interview: „There is no way to not make yourself male.” *The Guardian* 21st August, 2015. [web]
- BURN, Stephen J. *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*. New York & London: Continuum, 2008.
- CHABON, Michael. *The Yiddish Policemen’s Union*. New York: HarperCollins, 2007. Magyarul: *Jiddis rendőrök szövetsége*. Fordította: M. Nagy Miklós. Budapest: CartaPhilus, 2012.
- CHABON, Michael. *Moonglow*. New York: HarperCollins, 2016. Magyarul: *Ragyog a Hold*. Fordította: Pék Zoltán. Budapest: XXI. század, 2017.

- CHRISTIENSEN, Peter G. „Shostakovich in Love: William T. Vollman's *Europe Central*.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 40.1 (Spring 2007): 97-108.
- CODDE, Philippe. „Keeping History at Bay: Absent Presences in Three Recent Jewish American Novels.” *Mfs Modern Fiction Studies* 57.4 (Winter 2011): 673-693.
- COEN, Ethan & Joel COEN (dirs.): *Nem vénnek való vidék*. Paramount Vantage – Miramax, 2007. [film]
- COLES, Robert. „The Stranger. Rev. Of *The Child of God*.” *The New Yorker* August 26, 1974. [web]
- COLLADO-RODRIGUEZ, Francisco. „Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer's *Everything Is Illuminated*.” *Journal of Modern Literature* 32.1 (2001): 54-68.
- COMTE, Joseph M. „Writing amid the ruins: 9/11 and *Cosmopolis*.” In John N. DUVALL (ed.): *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge UP, 2008, 179-192.
- COOK, Simon. „Manson chicks and microskirted cuties: pornification in Thomas Pynchon's *Inherent Vice*.” *Textual Practice* 29.6 (2015): 1143-1146.
- COUPLAND, Douglas. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press, 1991. Magyarul: *X generáció*. Fordította: M. NAGY Miklós. Budapest: Európa, 2007.
- . *Microserfs*. New York: HarperCollins, 1995.
- . *Jpod*. Random House of Canada, 2006.
- . *Generation A*. Random House Canada, 2009. Magyarul: „A” generáció. Fordította: PÉK Zoltán. Budapest: Európa, 2012.
- CRONENBERG, David (dir.). *Cosmopolis*. Alfama Films & Prospero Productions, 2012.
- DE BOURCIER, Simon. „'They all sound like David Foster Wallace': Syntax and Narrative in *Infinite Jest*, *Brief Interviews with Hideous Men*, *Oblivion* and *The Pale King*.” *Orbit: A Journal of American Literature* 5.1 (2017): 1-30.
- DELILLO, Don. *White Noise. Text and Criticism*. Ed. & Introduction by Mark Osteen, London: Penguin, 1998. Magyarul: *Fehér Zaj*. Fordította: BART István. Budapest: Jelenkor, 2018.
- . *Libra*. New York, Viking, 1988. Magyarul: *A mérleg jegyében*. Fordította: Harkányi András. Budapest: Európa, 1991.
- . *Mao II*. New York: Scribner, 1991.
- . *Underworld*. New York: Scribner, 1997.
- . „The Moment the Cold War Began,” *Observer*, 4th January 1988. [web]
- . *The Body Artist*. New York: Scribner, 2001.
- . „In the Ruins of the Future: Reflections On Terror and Loss in the Shadow of September.” *Harper's* Dec. 2001, 33-40.
- . *Cosmopolis*. New York: Scribner, 2003. Magyarul: *Cosmopolis*. Fordította: Barabás András, Budapest: Libri, 2012.
- . *Falling Man*. New York: Scribner, 2007.
- . *Zero K*. New York: Scribner, 2016.
- DEN DULK, Alland. *Existentialist Engagement in Wallace, Eggers and Foer: A Philosophical Analysis of Contemporary American Literature*. London: Bloomsbury, 2015.

- DONOVAN, Christopher. *Postmodern Counternarratives: Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien*. New York & London: Routledge, 2005.
- DUNAJCSIK Mátyás – NEMES Z. Márió: „Pynchonland.” *Holmi* 22.1 (2010 Január), 114-125.
- EAGLESTONE, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford University Press, 2004.
- EGGERS, Robert. *What is the What: The Autobiography of Valentino Achak Deng*. San Francisco: McSweeney's, 2006. Magyarul: *Az elveszett fiú – Valentino Achak Deng regényes életrajza*. Fordította: Komáromy Rudolf. Budapest: Park, 2008.
- . *The Circle*. New York: Knopf, 2013. Magyarul: *A Kör*. Fordította: Nemes Anna. Budapest: Európa, 2016.
- ELLIS, Jay. *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. New York & London: Routledge, 2006.
- ESPOSITO, Scott. „Cormac McCarthy's Paradox of Choice: One Writer, Ten Novels, and a Career-Long Obsession.” *The Quarterly Conversation*. [web]
- ESTES, Andrew Keller. *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2013.
- FALUDI, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Woman*. [1991] New York: Three Rivers Press, 2006.
- FARMASI, Lilla. „'[P]ure, dumb canine instinct': Narrative Space and Motion(lessness) in Don DeLillo's 'The Ivory Acrobat'.” In Ágnes Zsófia KOVÁCS & László B. SÁRI (EDS.): *Space, Gender and the Gaze in Literature and Art*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, 47-62.
- FITZPATRICK, Kathleen. *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Nashville: Vanderbilt UP, 2006.
- FLORY, Dan. „Evil, Mood, and Reflection in the Coen Brothers' *No Country for Old Men*.” In Sara L. SPURGEON (ed): *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road*. New York: Continuum, 2011, 117-134.
- FOER, Jonathan Safran. *Everything Is Illuminated*. New York: Harper, 2003. Magyarul: *Minden világgal*. Fordította: Dezsényi Katalin. Budapest: Ulpius, 2003.
- . *Extremely Loud & Incredibly Close*. New York: Houghton Mifflin, 2005. Magyarul: *Rém hangosan és irtó közel*. Fordította: Dezsényi Katalin. Budapest: Cartaphilus, 2009.
- . *Eating Animals*. New York, Little Brown & Co., 2009. Magyarul: *Állatok a tányéromon*. Fordította: Deák Márta. Budapest: Bioenergetic, 2012.
- FOX, Genevieve. “Interview with Jonathan Franzen.” *The Telegraph* 1st October, 2010. [web]
- FRANZEN, Jonathan. *The Twenty-Seventh City*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1988. Magyarul: *A huszonhetedik város*. Fordította: Bart István. Budapest: Európa, 2014.
- . “I'll Be Doing More of Same.” *Review of Contemporary Fiction* 16.1 (1996): 34–38.
- . *The Corrections*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2001. Magyarul: Jonathan FRANZEN: *Javítások*. Fordította: Bart István. Budapest: Európa, 2014.
- . “Why Bother?” In: *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, 55–97.
- . „Mr. Difficult, avagy William Gaddis és a nehezen olvasható regény problémája”, ford. Sári B. László, *Jelenkor*, 60.7-8 (2017): 822-836.

- . „*The Guardian* book club: *The Corrections* by Jonathan Franzen.” *The Guardian* 30th October, 2010. [web].
- . *Purity*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2015. Magyarul: *Tisztaság*. Fordította: Bart István. Budapest: Európa, 2016.
- GADDIS, William. *The Recognitions*. New York: Harcourt & Brace, 1955.
- GIAIMO, Paul. *Appreciating Don DeLillo: The Moral Force of a Writer's Work*. Santa Barbara, Praeger, 2011.
- GIBBONS, Alison. „Postmodernism is dead. What comes next?” *TLS Online*, June 12, 2017.[web]
- GOERLANDT, Iannis. „'Put the Book Down and Slowly Walk Away': Irony and David Foster Wallace's *Infinite Jest*.” *Critique* 47.3 (2006): 309-328.
- GRAUSAM, Daniel. “'It is only a statement of the power of what comes after': Atomic Nostalgia and the Ends of Postmodernism.” *American Literary History* 24.2 (Summer 2012): 308-336.
- GROSSMAN, Lev. “Jonathan Franzen. Great American Novelist.” *Time* August 12, 2010. [web]
- HAVEN, Cynthia. „An Interview with Philip Roth: 'The novelist's obsession is with words'.” *The Book Haven*, February 3rd 2014. [web]
- HARRIS, Charles B. “PoMo's Wake, I.” *American Book Review* 23.2 (2002): 1+
- HARRISON, Kathryn. „Performance Anxiety.” *The New York Times* November 11th 2009. [web]
- HEGYI Pál. *Paul Auster – Fehér terek*. Szeged, Americana E-Books, 2016.
- HENNEBERG, Julian. „'Something Extraordinary Hovering Just Outside Our Touch': The Technological Sublime in Don DeLillo's *White Noise*.” *Aspeers* (April 2011): 51-73.
- HOBEREK, Andrew. „The Novel After David Foster Wallace.” In Marshall BOSWELL & Stephen J. BURN (eds.): *A Companion to David Foster Wallace Studies*. New York: Palgrave MacMillan, 2013, 211-228.
- HOLLAND, Mary K. “'The Art's Heart's Purpose': Braving the Narcissistic Loop of David Foster Wallace's *Infinite Jest*.” *Critique* 47.3 (Spring 2006): 218-242.
- HOUSER, Heather. “Managing Information and Materiality in *Infinite Jest* and Running the Numbers.” *American Literary History* 26.4 (2014): 742-764.
- HUNTER, Anne. „Tales from Over There: The Uses and Meanings of Fairy-Tales in Contemporary Holocaust Narratives.” *Modernism/modernity* 20.1 (January 2013): 59-75.
- HUTCHEON, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988.
- HUTCHINSON, Colin. “Jonathan Franzen and the Politics of Disengagement.” *Critique* 50.2 (2009): 191-207.
- JACKSON, Edward & Joel NICHOLSON-ROBERTS. „White Guys: Questioning *Infinite Jest*'s New Sincerity.” *Orbit: A Journal of American Literature*, 5.1 (2017): 1-28.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP, 1997.
- JANSEN, Brian Douglas. “'On the Porousness of Certain Borders': Attending to Objects in David Foster Wallace's *Infinite Jest*.” *ESC* 40.4 (December 2014): 55-77.
- JONES, Stephen Graham. *Demon Theory*. San Francisco: Macadam/Cage, 2006.
- JONES, Tommy Lee (dir.). *A Sunset Limited*. HBO Films, 2011. [film]

- KAKUTANI, Michiko. „Books of the Times; A Country Dying of Laughter. In 1,079 Pages.” *The New York Times* February 13th, 1996 [web]
- . „Another Doorway to the Paranoid Pynchon Dimension.” *The New York Times*, 3rd August, 2009. [web]
- . „Two Storytellers, Singing the Blues.” *The New York Times* October 22nd 2009. [web]
- . “A Family Full of Unhappiness, Hoping for Transcendence. Rev. of *Freedom*, by Jonathan Franzen.” *The New York Times* August 15th 2010. [web]
- . “‘Purity’: Jonathan Franzen’s Most Intimate Novel Yet. Rev. of *Purity*.” *The New York Times* August 24th 2015. [web]
- KATCHANOVSKI, Ivan. „NOT *Everything Is Illuminated*.” *The Prague Post* October 7, 2004. [web]
- KELLY, Adam. „David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts.” *Orbit: A Journal of American Literature* 5.2 (2017): 1-32.
- KIRN, Walter. „Long Day’s Journey into Haircut.” *The New York Times* 13th April, 2003. [web]
- KOHN, Robert E. „Foer’s *Everything Is Illuminated*.” *The Explicator* 65.4 (2007): 245-247.
- KRISNAN, Madhu. „Affect, empathy, and engagement: Reading African conflict in the global literary marketplace.” *The Journal of Commonwealth Literature* 52.2 (2017): 212-230.
- LACAN, Jacques. „The demand for happiness and the promise of analysis.” In *The Ethics of Psychoanalysis. 1959-1960. The Seminars of Jacques Lacan. Book VII*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Dennis Porter. New York & London: W. W. Norton & Co., 1997, 291-301.
- LALONDE, Chris. „Slippery When Wet: Music, Footnotes, and Film in Stephen Graham Jones’s *Demon Theory*.” *Studies in American Indian Literatures* 27.3 (Fall 2015): 34-51.
- LECLAIR, Tom. “Shortfall. Rev. of *The Corrections* by Jonathan Franzen.” *American Book Review* 23.2 (2002): 1+
- LETZLER, David. „Encyclopedic Novels and the Craft of Fiction: *Infinite Jest*’s Footnotes.” *Studies in the Novel* 44.3 (Fall 2012): 304-324.
- LEVINSON, Barry (dir.). *Az utolsó felvonás*. Ambi Pictures, Hammerton Productions, Stonelock Pictures, 2015. [film]
- LIPSKY, David. „The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace.” *Rolling Stone* 30th October, 2008. [web]
- . *Although Of Course You End Up Becoming Yourself*. New York, Broadway Books, 2010.
- MANDEL, Naomi. „Fact, Fiction, Fidelity in the Novels of Jonathan Safran Foer.” *Novel: A Forum of Fiction* 45.2 (2012 Summer): 238-256.
- MCCARTHY, Cormac. *All the Pretty Horses*. New York: Alfred A. Knopf, 1992. Magyarul: *Vadlovak*. Fordította: Szentgyörgyi József. Budapest: Magvető, 2000.
- . *The Crossing*. New York: Alfred A. Knopf, 1994. Magyarul: *Átkelés*. Fordította: Totth Benedek. Budapest: Magvető, 2012.
- . *Cities of the Plain*. New York: Alfred A. Knopf, 1998. Magyarul: *A síkság városai*. Fordította: Galamb Zoltán. Budapest: Magvető, 2014.
- . *No Country for Old Men*. New York: Alfred A. Knopf, 2005. Magyarul: *Nem vénnek való vidék*. Fordította: Bart István. Budapest: Magvető, 2008.

- . *The Road*. New York: Alfred A. Knopf, 2006. Magyarul: *Az út*. Fordította Totth Benedek. Budapest: Jelenkor, 2018.
- MCCRUM, Robert. „Bye-bye... Philip Roth talks of fame, sex and growing old in last interview.” *The Guardian* 17th May 2014. [web]
- MCGURL, Mark. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, Mass. & London, England: Harvard UP, 2009.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1989.
- MCINERNEY, Jay. „Infinite Jest.” *The New York Times* March 3, 1996. [web]
- MCLAUGHLIN, Robert L. „Post-Postmodern Dicontent: Contemporary Fiction and the Social World.” *symploke* 12.1-2 (2004): 53-68.
- . „After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-Fisrt Century.” *Narrative* 21.3 (October 2013): 284-295.
- NICHOLS, Cathrine. „Dialogizing Postmodern Carnival: David Foster Wallace’s *Infinite Jest*.” *Critique* 43.1 (2001): 3-16.
- OSTEEN, Mark. „Introduction.” In Don DELILLO: *White Noise. Text and Criticism*. Ed. Mark Osteen. New York & London: Penguin, 1998, vii-xv.
- PALLITO, Robert. “Technology, Tradeoffs, and Freedom as Depicted in Postmodern Fiction.” *The Journal of American Culture* 40.4 (2017): 399-413.
- PARRISH, Timothy. “Tribal Politics and the Postmodern Product.” *American Literary History*, 22.3 (2010): 645-656.
- PECK, Dale. „Well, duh.” *The London Review of Books* 18th July, 1996 [web]
- PONSOLDT, James (dir.). *A turné vége*. Modern Man Films, Anonymous Media, Kilburn Media. 2014. [film]
- PONSOLDT, James (dir.). *A Kör*. 1978 Films, Imagenation Abu Dhabi FZ, Likely Story, 2017. [film]
- PYNCHON, Thomas. V. Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1963.
- . „A Journey into the Mind of Watts.” *The New York Times* 12th June, 1966. [web]
- . *The Crying of the Lot 49*. Philadelphia: J. B. Lippincott & Co, 1966. Magyarul: *A 49-es tétel kiáltása*. [1990] Fordította: Széky János. Budapest: Libri, 2007.
- . *Gravity’s Rainbow*. New York: Viking Press, 1973. Magyarul: *Súlyszivárvány*. Fordította: Széky János. Budapest: Libri, 2009.
- . *Vineland*. New York: Little Brown, 1990.
- . *Mason & Dixon*. New York: Henry Holt & Co., 1997.
- . *Against the Day*. New York & London: Penguin, 2006.
- . *Inherent Vice*. New York & London: Penguin, 2009. Magyarul: *Beépített hiba*. Fordította: Farkas Krisztina. Budapest: Libri, 2013.
- . *Bleeding Edge*. New York & London: Penguin, 2013. Magyarul: *Kísérleti fázis*. Fordította: Gy. Horváth László. Budapest: Libri, 2015.
- RANDO, David P. „David Foster Wallace and Lovelessness.” *Twentieth-Century Literature* 59.4 (Winter 2013): 575-595.
- REBEIN, Robert. *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, The University Press of Kentucky, 2009.

- . „Contemporary Realism.” In John N. DUVALL (ed.): *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*. Cambridge UP, 2012, 30-43.
- REMICK, David. „Philip Roth Says Enough.” *The New Yorker* November 9th 2012. [web]
- ROTH, Philip. *The Humbling*. New York: Houghton, 2009. Magyarul: *Kiégés*. Fordította: Nemes Anna. Budapest: Európa, 2010.
- ROBERTS, William & Fiona GILES. „Mapping Nonfiction Narrative: A New Theoretical Approach to Analyzing Literary Journalism.” *Literary Journalism Studies* 6.2 (Fall 2014): 100-117.
- ROGIN, Michael. *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes of Political Demonology*. Berkeley: U of California Press, 1987.
- SÁRI B. László. „Joe csikorgó fogsora vagyok”: *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014.
- SCOTT, A. O. „The Panic of Influence.” *The New York Review of Books* February 10th, 2000 [web]
- SCHEURER, Maren. „Philip Roth’s Chekhovian Formula: Suicide and Art in *The Humbling* and *The Seagull*.” *Philip Roth Studies* 12.6 (Fall 2016): 25-46.
- SCHWIEGER, Florian. „’Loyalty gleaming, guns screaming’: William T. Vollmann’s *Europe Central* and the Memory of Stalingrad.” *War, Literature & The Arts: An International Journal of the Humanities* 23.1 (2011): 228-251.
- SHOOP, Casey. „Corpse and Accomplice: Fredric Jameson, Raymond Chandler, and the Representation of History in California.” *Cultural Critique* 77 (Winter 2011), 205-238.
- . „Thomas Pynchon, Postmodernism, and the Rise of the New Right in California.” *Contemporary Literature* 53.1 (Spring 2012), 51-86.
- SKIDELSKY, William. „*The Humbling* by Philip Roth.” *The Guardian* 25th October 2009. [web]
- SKOLLER, Jeffrey. *Shadows, Specters, Shard: Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- „So What is the ‘What’ in *What is the What?*” *This Hungry Owl* March 21, 2011. [web]
- STAES, Toon. „The Fictionality Debate and the Complex Texts of Richard Powers and William T. Vollmann.” *Neophilologus* 98.2 (April 2014): 177-192.
- SZABÓ F., Andrea. „Cormac McCarthy’s Gothic Westerns.” In Ágnes Zsófia KOVÁCS, László B. SÁRI (eds.): *Space, Gender, and the Gaze in Literature and Art*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, 201-223.
- SZÉKY, János. „Jegyzetek gyanánt.” In PYNCHON: *A 49-es tétel kiáltása*, 191-198.
- TATE, Andrew. *Douglas Coupland*. Manchester & New York: University Press, 2007.
- THOMPSON, Graham. *The Business of America: The Cultural Production of a Post-War Nation*, London & Sterling, Virginia: Pluto Press, 2004.
- THOMPSON, Matthew. „Outrider: William T. Vollmann, Tony Tanner, and the Private Extremes of Anti Journalism.” *Literary Journalism Studies* 3.1 (Spring 2011): 74-95.
- UPDIKE, John. „One Way Street.” *The New Yorker*, 31 March, 2003. [web]
- VOLLMANN, William T. „American Writing Today: A Diagnosis of the Disease.” *Conjunctions* 15 (1990): 355-358.
- . *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means*. San Francisco: McSweeney’s, 2003.
- . *Europe Central*. New York: Viking, 2005.

- . „Seeing Eye to Eye.” *Bookforum* February/March 2009. [web]
- WALLACE, David Foster. *Infinite Jest*. New York: Little, Brown & Co., 1996.
- . „E Unibus Pluram: Television and American Fiction.” In *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. New York: Little, Brown & Co., 1997, 21-82.
- . *Brief Interviews with Hideous Men*. [1999] London, Abacus, 2001.
- . *Oblivion: Stories*. London, Abacus, 2004.
- . *The Pale King*. London, Hamish Hamilton, 2011.
- WILLIAMS, Jeffrey J. „The Rise of the Academic Novel.” *American Literary History* 24.3 (2012): 561-589.
- WILSON, Rob. „On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption: California Dreaming in Thomas Pynchon's *Inherent Vice*.” *Boundary 2* 37.2 (2010), 217-225.
- WOOD, James. „Tell me how does it feel?” *The Guardian* 6th October, 2001 [web]
- WOODWARD, Richard B. „Cormac McCarthy's Venomous Fiction.” *New York Times* April 22nd 1992. [web]